CONFLUENCIA DE ESTILOS EN UNA CORTE SEVILLANA: LA COLECCIÓN DE ESCULTURA DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONFLUENCIA DE ESTILOS EN UNA CORTE SEVILLANA: LA COLECCIÓN DE ESCULTURA DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA

EXCMA. SRA. D.ª LETICIA AZCUE BREA

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

EL DÍA 15 DE DICIEMBRE DE 2024

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

MADRID
MMXXIV

ISBN: 979-13-87647-00-1
Depósito Legal: M-27417-2024

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.ª LETICIA AZCUE BREA

Excelentísimo Director, excelentísimos Señoras y Señores Académicos, querida familia, amigos, compañeros y colegas, estoy realmente honrada, y agradezco muy sinceramente la iniciativa y generosidad de quienes presentaron mi candidatura, y que me conocen desde hace muchos años: al excelentísimo Señor don José Mª Luzón que hizo mi *laudatio* en el Pleno previo a la elección y hoy responde a mi discurso, así como a los excelentísimos Señores don Víctor Nieto y don Ismael Fernández de la Cuesta. Les doy las gracias a los tres por su apoyo, y por haber creído en mí.

Este acto une, por un lado, la máxima solemnidad y el inmenso privilegio que conlleva la distinción que esta Real Academia me otorga y, por otro, un sentimiento especial, y quizá muy poco habitual para quien ingresa en el seno de esta Institución. Para mí, también es un retorno a mis orígenes, ya que en esta Real Academia emprendí mi carrera profesional con una beca poco después de terminar la carrera, volví años después ya como Conservadora del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y aquí me vinculé para siempre al estudio de la escultura y por supuesto a sus colecciones escultóricas. Dado que conozco esta Casa desde dentro, y a varias generaciones de Académicos, de alguno de los cuales recibí, además, su magisterio en las aulas de la Universidad, valoro todavía más el hecho de mi elección.

Antes de centrarme en la colección de escultura de los duques de Montpensier, querría rendir homenaje a quien ostentó la medalla número seis, con la que ahora se me distingue, el excelentísimo Señor don Antonio Bonet Correa, lo que intentaré hacer con el afecto que me unió a él. En realidad, creo que todos coincidimos en hablar, sencillamente, de don Antonio: con este nombre estaba dicho todo. Su excelencia curricular y su categoría personal e intelectual se reflejaron en una amplia dimensión académica, con las responsabilidades en el mundo de la cultura que le llevaron, además de a las Cátedras de Historia del Arte, al Real Patronato del Museo del Prado al que estuvo vinculado hasta 2019, y a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegó a ser su director. Una trayectoria vital que fue objeto de reconocimiento nacional e internacional, con distinciones destacadísimas, entre ellas la de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia en 1996, o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2012.

La oportunidad de iniciar la carrera en el mundo de la historia del arte nos la dio, tanto a Antonio Bonet como a mí, el Académico de esta Casa excelentísimo Señor don José Mª de Azcárate y Ristori, quien ofreció a un joven Antonio Bonet su primer trabajo en Santiago de Compostela, y le reorientó desde la arquitectura medieval al arte barroco, que ya nunca abandonó. Y también confió en mi cuando yo era, asimismo, una entusiasta alumna. Comparto igualmente con Antonio Bonet el honor de haber tenido al profesor Azcárate como maestro y como director de nuestras respectivas tesis doctorales. Y a partir de su doctorado, el profesor Bonet inició una ascendente y brillante carrera académica.

Se pueden escribir varios libros glosando el perfil, la obra y las aportaciones del profesor Bonet, de quien me gustaría enunciar y, sobre todo, valorar su papel como historiador y su tarea en esta Real Academia. Nacido en La Coruña en 1925, fue educado en un ambiente intelectual. Ya licenciado en Filosofía y Letras en Santiago de Compostela, ingresó como ayudante en la facultad compostelana, pero le concedieron una beca para estudiar Historia del Arte en París, ciudad donde se quedó cuatro años que fueron muy fructíferos, pues completó su formación en la Sorbona y en la Escuela del Louvre, pasó a ser Lector en un Liceo y, más tarde, fue profesor ayudante en la cátedra de Historia del Arte de la Edad Media, de la Sorbona de París. Obtuvo el doctorado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis sobre la *Arquitectura Barroca en Galicia en el siglo XVII*, universidad en la que trabajó como profesor adjunto. En 1964 fue nombrado catedrático de Historia General del Arte en la Universidad de Murcia y en 1967 de Historia del Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, lo que combinó con constantes investigaciones en la historia del arte hispanoamericano, desde su primera vinculación a México. Finalmente, en 1973 consiguió la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid donde su actividad fue muy intensa. Es unánime, y así hay que hacerlo constar, el reconocimiento de su autoridad científica, y solo la consulta de su expediente en la Universidad Complutense me permitió comprobar que pidió autorización para ser tribunal de sesenta y dos tesis fuera de Madrid, y participó en casi cuarenta comisiones para juzgar concursos docentes y provisión de plazas en otras Universidades del resto de España. De 1981 a 1984 fue vicerrector de extensión Cultural de la Complutense, y tuvo una presencia constante en el extranjero, impartiendo cursos y conferencias en diversos países europeos, en Iberoamérica, en California, y también en Asia. Además, presidió durante doce años, la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español.

Perteneció a diversas Academias nacionales e internacionales: Sevilla, Barcelona, Málaga, Extremadura, Coruña, San Petersburgo, Lisboa o Argentina, fue nombrado, entre otros, caballero de la Orden del Mérito de Francia y recibió la medalla de honor de la Universidad Complutense de Madrid[1], pero su actividad más intensa estuvo dedicada a esta Casa. A su discurso de ingreso en 1987 con-

[1] Navarrete Martínez, 2009.

testó quien había sido su inicial mentor, José María de Azcárate. Tuvo responsabilidades en todos los departamentos de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue Censor entre 1992 y 1995, Académico delegado del Museo de 1995 a 2004, fue Académico delegado del Archivo y la Biblioteca entre 2006 y 2008, departamento del que Bonet había sido ya Académico adjunto a lo largo de 2006, un año fundamental para el archivo y la biblioteca porque fue cuando se finalizó la puesta en marcha de la página web para la consulta de sus fondos[2]. Finalmente, de 2008 a 2014 fue director de esta Institución, incorporando novedosas iniciativas como la que denominó "Espacios de reflexión", para que en las sesiones plenarias semanales los Académicos pudieran presentar ponencias específicas. Desde 2015 hasta su fallecimiento en 2020 fue director Honorario. Este corto resumen muestra la dedicación a esta Casa que desarrolló con entusiasmo, y también las cifras registradas de su constancia e implicación son muy significativas, porque se contabilizan nada menos que mil doscientas ocho asistencias a las sesiones plenarias de la Real Academia. Durante todos esos años mostró el aprecio verdadero que sentía por la Institución, sobre la que manifestó que "merece darlo todo por ella"[3]. Como bien señaló cuando ocupaba el cargo de director "mantener la Academia es un lujo que se debe permitir un país civilizado"[4], y esa lucha por defender la Corporación y su continuidad, la hizo convencido de que "La academia es una institución viva que mantiene el criterio de lo excelente, de la estética y de la vida artística a nivel nacional"[5].

Su excepcional, prolífica y fértil producción como historiador del arte es tan amplia, que no es posible mencionar aquí sus centenares de publicaciones sobre el arte barroco en el más extenso sentido del término y su desarrollo en Iberoamérica, sobre la historia medieval y la historia de la ciudad, la teoría del arte y las ideas estéticas, así como sus artículos en la prensa durante años en su calidad de crítico de arte contemporáneo.

Antonio Bonet es un referente obligado cuando se piensa en cómo se desarrolló y se puso en valor el arte contemporáneo en España, y desde luego cuando se reflexiona en cómo se ha impulsado y difundido. Su lucidez para apostar por el fomento, tanto de las vanguardias históricas como de las nuevas corrientes artísticas, desde su posición como historiador y su intensa faceta de crítico de arte, le permitió franquear este camino con muchas acciones y proyectos culturales. Entre ellos la presidencia de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO que él colaboró a crear de forma tan decidida, para ayudar a dar un paso esencial en la apertura a nuevos escenarios artísticos, campo en el que ejerció una gran actividad y un verdadero liderazgo. Fue, de esta forma protagonista y testigo comprometido del establecimiento, configuración y promoción de las bases esenciales de la difusión de la cultura visual de los siglos XX y XXI, que además vivió

[2] Archivo RABASF leg. 7-334-3, *Memorias del Archivo Biblioteca* 2006, noviembre 2006, p. 21.
[3] *ABC* entrevista del 16 de diciembre de 2008 tras haber sido elegido director.
[4] *Diario Público.es*, entrevista del 16 de noviembre de 2010.
[5] *El Cultural.es* entrevista del 16 de noviembre de 2010.

desde la amistad con un gran número de artistas de su tiempo. Sin duda, su visión innovadora, su legado y su memoria hablan por él.

La vinculación a Francia fue tan grande, siendo París la ciudad donde "quería perderse", que contrajo matrimonio con la filóloga francesa Monique Planes Durand, quien "iluminó su vida"[6]. Lector y viajero empedernido, curioso inagotable, investigador interdisciplinar del arte, la literatura, la historia y el cine, se ganó el respeto intelectual, y fue un erudito que procuró hacer amena la difusión del conocimiento. Sabía cómo estimular a sus estudiantes, como contagiar y potenciar su curiosidad, y como motivar su juicio crítico. Le recuerdo siempre vital, sociable y con un permanente espíritu juvenil.

Su carácter cosmopolita que conformó con amplitud de conocimientos, su liberalidad, sus profundos estudios y aportaciones, su bagaje intelectual y la defensa incansable de la cultura, dejó un halo de afecto en todas las instituciones por donde pasó. En definitiva, fue una figura fundamental en la historia del arte y en la de esta Real Academia.

En lo que se refiere a mi trayectoria profesional, la beca de museología en la Real Academia de España en Roma me cambió la vida y me ayudó a modificar, en algunos casos, mi forma de mirar las obras. Allí, después de haber estudiado mucho, pero demasiado a través de libros y fotos, descubrí la verdad de la escultura, en directo, sin filtros, desde la clásica a la contemporánea, desde la renacentista a la barroca y, sin duda, la neoclásica y realista hasta la emergente transvanguardia, que pude ver en Roma y en otras ciudades italianas. Conté con la tutela de una gran persona y magnífico escultor, el Académico excelentísimo Señor don Venancio Blanco, y aprendí junto a mis queridos compañeros de promoción, que me permitieron esculpir, grabar y apreciar con otros ojos muchas de las obras que había estudiado. La experiencia en Roma es vital desde todos los puntos de vista, y es imposible volver de la Ciudad Eterna sin atesorar experiencias, emociones, descubrimientos o reinterpretaciones. Al regresar a Madrid, me reencontré con las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pude ahondar en lo que significó la Sección de Escultura a lo largo de toda su historia, y redacté el catálogo razonado de su colección escultórica, estudio que se materializó en mi Tesis Doctoral. Esta experiencia me abrió la puerta a involucrarme con mayor intensidad en la escultura decimonónica, que tan bien representada está en esta Real Corporación.

Nada puede honrarme más que poder homenajear hoy, también, al profesor Azcárate, que portó la medalla nº 7 de esta Real Academia, y recordar como trabajé con él en el Museo de esta Casa, cuando era el Académico delegado del Museo, donde empecé desembalando muchas de sus obras, pinturas y esculturas que, dado el largo proceso de restauración del inmueble, habían permanecido, en su mayoría, ausentes del mundo. Nunca dejaba de aprender y le admiraba profundamente por su actitud positiva y su capacidad de incansable trabajador. Me

[6] Blasco, 2020a. Vid también Blasco, 2020b. https://www.museoreinasofia.es/actividades/bonet-correa-arte-contemporaneo-espana

convertí en una de las alumnas a las que él apoyó y encauzó profesionalmente, a las que llamaban "azcaratinas" en la Facultad.

Fue también el profesor Azcarate quien me animó y me sugirió, con la autoridad que a veces utilizaba casi sin ruido, pero que imponía mucho, a presentarme a las oposiciones del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Era algo que no estaba en mis planes, era todavía muy joven, pero atendí su indicación. Y con ello, de nuevo encauzó de manera definitiva mi carrera profesional. Con veintiséis años inicié mi experiencia en la Administración pública española y en el ámbito de los museos de manera oficial.

Tras diversos destinos vinculada siempre al patrimonio histórico artístico y a la escultura, desde hace veinte años tengo el honor de ser la responsable de las colecciones de escultura y artes decorativas del Museo del Prado. Es una gran satisfacción ser partícipe de un proyecto pilotado por una Dirección que apoya y favorece la difusión de todas sus colecciones, y en el que se están acometiendo importantes esfuerzos e inversiones para que se pueda visibilizar más y mejor, junto a la pintura, la escultura y las artes suntuarias[7].

Por último, me enorgullece contribuir a la representación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos en esta Real Academia, sumándome al precedente de José Luis Díez y al de Martín Almagro, ambos como Académicos de la Historia.

Finalmente, querría dar las gracias a todos los que a lo largo de mi carrera profesional me han apoyado y ayudado[8], una lista muy larga de nombres, entre los que tengo que mencionar, de forma imprescindible a mis padres, Mª del Carmen y Ramón, especialmente a mi madre, a la que debo todo lo que soy personal y profesionalmente. Y principalmente a mi marido, Rafael García Serrano, mi otra mitad, mí mejor mitad. Sin ellos, yo no estaría hoy aquí.

A continuación de este prólogo, doy comienzo al eje del discurso sobre el coleccionismo inédito de escultura de los Montpensier, que sorprende por su inesperada riqueza y complejidad.

[7] Entre las muchas personas del Museo con las que tengo la fortuna de trabajar, que no puedo enumerar aquí, tengo que mencionar a un gran compañero de equipo, Manuel Arias, y en especial a todos los que componen el Servicio de Documentación, espina dorsal de la Institución por su apoyo, Ana Mª Martín, Cecilia San Juan, Juan Ramón Sánchez del Peral, José Luis Cueto y a la Archivera Yolanda Cardito.

[8] Quiero señalar la ayuda inestimable en el desarrollo de esta investigación de Carlos G. Navarro, Amaya Alzaga y particularmente de José Luis Díez, especialista consagrado en el arte del siglo XIX, que tuvo, además, la generosidad en 2004 de colaborar para que la responsabilidad de la colección de escultura del siglo XIX del Museo del Prado, que hasta entonces dependía de su Área de siglo XIX, pasara también al Área de escultura que yo iba a asumir.

I. Los Montpensier. Su desconocido coleccionismo de escultura

Las esculturas reunidas en la corte de los infantes duques de Montpensier son un aspecto casi desconocido, un tema sugerente que, sin embargo, estaba prácticamente inexplorado. Hasta ahora esta faceta estaba eclipsada por las amplias e importantes colecciones pictóricas que poseyeron los duques, por lo que, al margen de algunos ejemplos muy puntuales, no se conocía su verdadero alcance y dimensión. Con este discurso querría sacar a la luz y reconstruir el coleccionismo de escultura los palacios andaluces de los duques de Montpensier.

Los duques de Montpensier eran una pareja de sangre real. La infanta María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón era la hija pequeña del rey Fernando VII y su cuarta esposa, María Cristina de Borbón Dos Sicilias, hermana de la futura reina Isabel II. Nació en 1832 en el Palacio Real de Madrid y falleció en Sevilla en 1897. Antonio de Orleans y Borbón-Dos Sicilias, duque de Montpensier, era el último de los diez hijos que tuvieron el rey de Francia Luis Felipe I y la princesa María Amelia de las Dos-Sicilias. Nació en Neuilly-sur-Seine en 1824, al casarse se convirtió en infante de España, y falleció en 1890.

Tras su boda en Madrid el 11 de octubre de 1846, que tuvo lugar a la misma vez que la de Isabel II, la pareja vivió los primeros años en Francia, dividiendo su tiempo entre el castillo de Randan, las Tullerias y el palacio de Vincennes, mientras la infanta era considerada, aún, heredera del trono español, hasta que en 1851 naciera la primogénita de Isabel II. Sin embargo, el año 1848 fue muy difícil para los duques, pues tuvieron que retornar a España tras el derrocamiento de la monarquía francesa. Dadas las tensas relaciones con la reina Isabel II y la Corte madrileña, donde no eran bien recibidos, el gobierno sugirió que fijaran su residencia en Aranjuez y al poco tiempo les invitaron a que lo hicieran en Andalucía, para que el duque estuviera apartado de la acción política, por lo que en mayo de 1848 marcharon a Sevilla. Se instalaron primero en el Real Alcázar que les había ofrecido la reina a su llegada, y pronto en un palacio de origen barroco, antigua escuela de Mareantes, el Palacio de San Telmo, enajenado por el Estado a la infanta en 1849. Se ubicaba fuera del recinto amurallado, y tenía huertas y jardines a su alrededor que agrandaron sensiblemente hasta superar las más de veinte hectáreas[9].

Enseguida el palacio se convirtió en un centro neurálgico de reunión social y cultural, donde se exhibió una importante colección artística que mostraba su gusto por todas las artes, pintura, escultura y artes suntuarias desplegadas por diferentes estancias, tal como testimonian las primeras imágenes que se conservan del inmueble. Allí, impregnados de las características e intereses de la sociedad

[9] FIDM, Caja 521. Obras 1849-1854, carpetas 1, 2, 6. Caja 519, correspondencia 1857. *PH* 2004, con aportaciones de diversos especialistas. Hay varios estudios sobre la adquisición de inmuebles, jardín y huertas, desde Falcón, 1991 al pormenorizado de Linares, Tejedor, 2015, pp. 21-31, con toda la bibliografía anterior. Muñoz ed altri, en Reinoso, 2021. https://www.juntadeandalucia.es/organismos/presidenciainteriordialogosocialysimplificacionadministrativa/consejeria/transparencia/informacion-sectorial/san-telmo/bibliografia-santelmo.html

sevillana, crearon un auténtico círculo ilustrado, el núcleo de una *corte* desplegada entorno a ellos, conocida popularmente como la "corte Chica", expresión que utilizó la propia reina[10].

Restauraron y ampliaron el palacio sevillano de San Telmo. Además, adquirieron y restauraron dos palacios en la provincia de Sevilla. Uno de ellos, el de Villamanrique de la Condesa[11], a cuarenta km. de la capital hispalense, era una casa-palacio con jardines y huertas, que remodelaron como lugar de esparcimiento de la familia y de sus ilustres visitantes, especialmente de otras dinastías reales europeas. El otro, en Castilleja de la Cuesta[12] a tan solo dieciséis km. de la capital, era un inmueble que tenía especial significado para el duque y sus aspiraciones políticas sobre México, pues allí había fallecido Hernán Cortés. Por último, construyeron ex novo en Sanlúcar de Barrameda el Palacio Orleans Borbón en estilo neo-árabe[13], pensado para el disfrute del ocio y de los veranos, junto con otras propiedades en esta localidad. A ello se unieron herencias como el castillo de Randan cerca de Vichy en Francia, y en Italia el palacio Galliera en Bolonia. En todos ellos, pero principalmente en el de San Telmo, invirtieron grandes sumas de dinero en bienes muebles, y los convirtieron en los escenarios donde desplegaron todas sus iniciativas artísticas y, por tanto, los lugares donde las colecciones escultóricas tuvieron acomodo.

Dieron una impronta europea a su palacio, y por ende a la ciudad, y nuevos aires de cosmopolitismo reforzado a través de sus colecciones artísticas. En ellas se amalgamaron lenguajes neoclásicos, románticos y realistas, y en el campo de la escultura presentaban un decidido acento francés, compartido con obras realizadas por los escultores de Cámara de la reina Isabel II, y en menor medida pero indudablemente representativa, por escultores del entorno andaluz, en su mayoría sevillanos. De hecho se convirtió, además, en un lugar de encuentro de la realeza y la nobleza europea que visitaba la ciudad y, junto con el resto de los palacios, en el nuevo contexto de socialización.

El matrimonio se configuró en San Telmo como una pareja real paralela a la de Isabel II y Francisco de Asís, dibujando un escenario singular y único en la España de su tiempo. Resulta extraordinariamente sorprendente que, reinando la hermana de la infanta, se actuara en San Telmo con similares resortes a los de la corte madrileña, y la vida se articulara con muchos sistemas de funcionamiento paralelos o incluso, en ocasiones, en competencia con Madrid. Las acciones que promovía especialmente el duque se convertirían, además, con los años, en una abierta rivalidad política entre las dos cortes. El destino y la propia historia aproximaría, sin embargo, a ambas parejas reales cuando tuvo lugar la boda de la

[10] Lleó 1997, p. 228, semblanza de los Montpensier por Vicente González Barberán. Fernández Albéndiz, 2014, p. 119. G. Navarro, 2022, p. 226.

[11] FIDM leg. 571. Márquez, 2005. Linares, Tejedor 2015, pp. 35-98. Rodríguez Díaz, 2015b, pp. 509-519.

[12] FIDM leg. 19. Lleó, 1997, pp. 76-79. Rodríguez Díaz, 2015b, pp. 486-508. Linares, Tejedor, 2015, pp. 177-226, profundizan en el proceso de propiedad, gastos y actuaciones. Prieto, 2017. Vid notas 159-167.

[13] Cabo, 1900. Gómez Díaz, 1989. Rodríguez Díaz, 2015a, pp. 68-77. Rodríguez Díaz, 2015b, pp. 396-443. Linares, Tejedor, 2015, pp. 99-176. Rodríguez Díaz, 2018, pp. 157-249.

quinta hija de los duques de Montpensier, M.ª de las Mercedes, con su primo el rey Alfonso XII, hijo de Isabel II.

San Telmo fue su residencia oficial, a excepción de los años que tuvieron que abandonar España tras la revolución de 1868. Allí disfrutaron, pero también vivieron momentos muy amargos. La alta mortalidad infantil del siglo XIX alcanzó a esta ilustre familia, vieron morir sucesivamente, en la infancia o en la juventud, a siete de sus nueve hijos, un hecho que fue devastando a los duques, y dejando a una duquesa afligida, y perennemente de luto. Solo sobrevivieron la primogénita, Mª Isabel, luego convertida en condesa de París que vivió hasta 1919 y el octavo hijo, Antonio, que falleció en 1930. En cuanto a los otros siete, María de Regla murió sin llegar a cumplir los cinco años, Felipe Raimundo sin cumplir los dos años, María Amalia con diecinueve años, Fernando María con catorce años, Luis María Felipe con siete años, María de las Mercedes con diez y ocho años, y María Cristina con veintisiete años. Hoy se sabe que la ubicación del palacio de San Telmo era decididamente insalubre y "recibió el fatídico título de palacio maldito, con supuestas aguas contaminadas que provocaron fiebres y daños en los riñones de los infantes"[14]. Hay que pensar que, aunque no le provocara la muerte, también esta circunstancia perniciosa tuvo que afectar a la salud de la infanta, ya resquebrajada por su estado anímico con el paso de los años.

Diferentes aspectos de la vida de los duques de Montpensier han sido objeto, en las últimas décadas, de estudios desde diversas perspectivas. Uno de ellos, y de un gran alcance, fue su pasión coleccionista, cuya historiografía es relativamente reciente. Desde que el recientemente fallecido profesor Vicente Lleó publicara sus investigaciones en 1997, se desarrolló el interés por este campo y se han ido divulgando estudios de diferente entidad. Destacan, sin duda, la minuciosa investigación documental de la colección de pinturas de los Montpensier de Ángel Rodríguez Rebollo, y los diversos aspectos del patrimonio de los Montpensier ampliamente estudiados por Manuel Rodríguez Díaz, que culminaron en su documentada tesis doctoral sobre arquitectura, jardín y coleccionismo de los duques[15].

Prácticamente todos los estudios sobre los Montpensier se han centrado en su destacada colección de pinturas, y también en las artes ornamentales, pero la historiografía ha sobrevolado sin entrar en detalle o ahondar en las esculturas que conformaron sus colecciones, a excepción de cinco o seis obras, o las doce famosas estatuas de sevillanos ilustres de Antonio Susillo (Sevilla, 1855-1896) que coronaron la fachada norte de San Telmo en 1895. Quedaba pendiente, sin embargo, un estudio que abordara el conjunto y completara una laguna entre las Artes Mayores relacionadas con los duques, ya que ninguna investigación daba idea de la cantidad y variedad de esculturas que recibieron y adquirieron, del número y diversidad de escultores representados, o la vinculación de ciertas esculturas con los hijos de los duques.

[14] Ros, 2002, p. 169.

[15] Lleó, 1997. Rodríguez Rebollo, 2005. Rodríguez Díaz, 2015 a y b. Rodríguez Díaz, 2018. Rodríguez Díaz, 2019. Así como también las valiosas aportaciones de Mª Dolores Rodríguez Doblas, y de Manuel Ruiz Carmona.

Nada de ello se adivinaba en las crónicas de la época, que daban una visión muy general del palacio, y que solo se centraban, en su caso, en la galería pictórica. Ahora, ya sabemos que las colecciones de escultura que reunieron son mucho más amplias y representativas de lo que se podría pensar, a raíz de esta investigación que se ha abordado por primera vez, y que comprende las esculturas que adquirieron y emplazaron en sus cuatro residencias. Lo que podría intuirse como una reducida colección escultórica de tipo cortesano, se ha revelado a raíz de esta investigación, como la más importante colección escultórica del siglo XIX en manos privadas en España, si se exceptúan las colecciones arqueológicas atesoradas en esa centuria.

Su valoración cuantitativa y cualitativa corrobora su importancia. El resultado de esta investigación ha permitido establecer que los duques de Montpensier reunieron más de trescientas esculturas, de muy diferente tipología, para exhibir en sus salones, para descubrir en sus jardines, para completar la ornamentación arquitectónica de las fachadas y patios, sobre todo en San Telmo, y para recordar a los hijos fallecidos. La dimensión de esta colección se confiere, tras este estudio, como un conjunto que manifiesta una reivindicación dinástica, que muestra su voluntad inequívoca de arraigo con la cultura española a través de los grandes personajes de la historia de España, y evidencia una decidida apuesta tanto por el arte escultórico francés como por la escultura mayoritariamente andaluza de su tiempo, aspecto éste prácticamente inédito hasta hoy, lo que refuerza la idea de que la selección de obras fue, también, un vehículo de legitimación de su posición social en Sevilla, en paralelo al discurso que elaboraron a través de la pintura.

Mostraron mucho más aprecio por la escultura que el que cabía estimar hasta el momento. Las colecciones reunidas por los duques de Montpensier en España proyectaron su gusto a través de los lenguajes artísticos que más les interesaron o consideraron adecuados, cuyo hilo conductor fue, siempre, la escultura de su tiempo. En un importante número de casos, existió un paralelismo entre la pintura y la escultura en lo que respecta al interés por los retratos de figuras vinculadas a España, y en especial a Sevilla. Pero se diferenciaron en que la escultura fue contemporánea, mientras en la colección pictórica hubo obras de diferentes épocas.

Los duques tenían una esmerada formación y ambos habían estado rodeados de arte en los palacios de las respectivas familias. En particular, el duque se había familiarizado con el ornato de los palacios de los Orleans, donde lo importante era el efecto de conjunto, a veces casi más que la presencia de obras de grandes nombres de artistas, pues la decoración artística debía dominar todo el espacio con una única finalidad, impresionar cuando se accedía a las estancias de representación. Lo que se buscaba era que el visitante quedara sorprendido, y persuadido por la atmosfera y por la presencia de todo tipo de obras artísticas, entre las que la escultura jugaba un papel importante. Esta fórmula de mostrar el arte en los palacios por acumulación, la aplicó sin duda el duque en todos los palacios andaluces, pero sobre todo, en San Telmo.

En esta cuestión se diferenciaron sustancialmente del coleccionismo escultórico de la nobleza y la burguesía española, que en el siglo XVIII había reunido o heredado, en algunos casos, colecciones escultóricas, pero que en el siglo XIX

mostró muy poco interés por las esculturas de su tiempo, y entre las que no hubo tradición de colecciones de estatuaria francesa, a excepción de la Casa de Alba, debido, a su vinculación familiar con la emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo, cuñada del XV duque de Alba[16]. Es cierto que habría que señalar como coleccionista de escultura al marqués de Salamanca, que reunió una colección de escultura decimonónica importante, pero fue de acento claramente italiano y español, además de la del mundo clásico. De esta forma, dada la escasez de conjuntos escultóricos entre los nobles del siglo XIX, el reunido por los Montpensier revaloriza este tipo de coleccionismo.

Por lo que se refiere a la distribución de las estancias del palacio de San Telmo, hubo un claro propósito de disponer de espacios específicos para la recepción solemne, cada uno con una connotación y una cierta intencionalidad en las obras expuestas. Destacó como el ámbito más representativo y emblemático, el construido entre 1853 y 1858, el *Salón de las Columnas* o *Galería nueva*, "a modo de espacio abierto a un jardín a través de una *loggia* a la italiana, que comunicaba el palacio con sus jardines" **(Figs. 1 y 2)**, y que, junto con el despacho del duque **(Fig. 3)**[17], fueron las dos únicas habitaciones con escultura que fueron fotografiadas, aunque no se conservan fotos de detalle[18]. Sin embargo, hubo esculturas en muchas otras dependencias, descritas en los inventarios, de las que, lamentablemente, hoy no se localizan imágenes.

Este discurso se centra en una aproximación a la identificación, localización y análisis de más de trescientas esculturas, realizando su estudio global, una contextualización artística, histórica y también política de todas estas obras, ejecutadas en diversos formatos, estatuas, bustos y bajorrelieves, que se podría estructurar, a modo de un muy breve resumen, de la siguiente manera: 78 esculturas en bronce; 18 bustos retrato en hierro ronceado; 54 esculturas originales en escayola, la mayoría en su color, alguna bronceada; 40 esculturas en mármol y piedra, incluidas tanto las funerarias yacentes, como las que ornaron los jardines y las encargadas para completar una de las fachadas de San Telmo; 57 esculturas en barro cocido, a veces policromado y a veces bronceado, incluidas las que decoraron el patio principal de San Telmo; 9 esculturas en cera; 5 esculturas en alabastro; 12 en piedra artificial en una fachada del palacio sevillano; 8 esculturas grandes y medianas en madera; 3 esculturas grandes de marfil; 2 fotoesculturas; 1 escultura en jaspe verde y 19 esculturas sin especificar material[19].

---

[16] La exposición comisariada en 2022 por la especialista Amaya Alzaga, la primera sobre arte francés en España, fue un punto de inflexión que sacó a la luz obras muy notables y varias inéditas, entre ellas una escultura de los Montpensier. Vid. Alzaga, 2022, G. Navarro, 2022, Azcue 2022a.

[17] Rodríguez Díaz, 2013. Rodríguez Díaz, 2015a, pp. 58-67. Rodríguez Díaz, 2018, pp. 85-93 con las referencias a FIDM leg. 246-4. Rodríguez Díaz, 2019, pp. 410-411.

[18] Las fotos del despacho de Juan Laurent han sido publicadas en varias ocasiones, en estudios de San Telmo y en los genéricos sobre fotografía del siglo XIX. Del Salón de las Columnas hay también varias publicadas que corresponden a diferentes fotógrafos de la época.

[19] En este balance, que queda abierto, varias entradas se contabilizan solo como una, porque se les ha asignado un solo número, aunque corresponden en ocasiones, a conjuntos de dos, tres y hasta

El examen pormenorizado y la revisión de los diversos inventarios en vida, de los testamentos y del destino de las herencias, así como de posteriores ventas y subastas, solo permite establecer, a día de hoy, la localización de casi un tercio de ellas, distribuidas entre propietarios privados e instituciones culturales y museísticas, junto con las vinculadas a la arquitectura exterior e interior del palacio de San Telmo, y a la fachada de Castilleja de la Cuesta.

Estas cifras no son completamente cerradas, puesto que habría que añadir los pequeños marfiles decorativos, ya que se han incluido en esta revisión solo las obras de formato mediano y grande, y quedarán para otro estudio las piezas en porcelana, nácar, esmalte y plata, o las esculturas puramente ornamentales de tamaño muy pequeño, así como las pequeñas que sirvieron de lámparas y otros aditamentos, o los bronces de ornamentación en relojes, candelabros, arañas, etc.

Independientemente de otros análisis históricos, políticos o sociológicos, el estudio de sus esculturas permite determinar la estrategia artística de los Montpensier, y ver cómo se decantaron por unas líneas argumentales muy precisas, y una estética también muy específica. Eligieron formatos medianos, ninguno grande que, en otros contextos, hubieran podido ser el centro de una sala, pues las esculturas, junto a la mayor parte del mobiliario, se exhibían cercanas a las paredes en las estancias representativas. Desde el punto de vista formal no les fue ajena ninguna técnica ni ningún material escultórico, y fueron sus ejes iconográficos vertebradores la figura humana en todas sus vertientes, con alusiones a la historia y la literatura españolas, o a la muerte, así como también composiciones de temática animalística. Obviaron temas habituales o innovadores de la segunda mitad del siglo XIX como asuntos sentimentales, esculturas femeninas, particularmente de desnudos - odaliscas, bacantes o figuras con algún toque más impetuoso -, o temáticas muy anecdóticas. Reflejaban, por tanto, una actitud relativamente conservadora en la selección iconográfica.

El criterio de los duques no difiere demasiado del aplicado a la pintura, ya que, por un lado, se plantearon la adquisición, o recibieron como regalos, obras de carácter popular y asuntos costumbristas de ámbito andaluz, muchas de artistas afincados en la ciudad, y de esta forma también ayudaron puntualmente a su promoción, nombres en general menos habituales en los estudios de escultura puesto que, a excepción de algunos artistas consolidados, no fue su prioridad el encargo de obras a escultores especialmente consagrados. Por supuesto, hubo una importante presencia de esculturas francesas, pero las conclusiones que aquí se presentan sancionan un nuevo sentido a este coleccionismo a través de diferentes patrones de interés: la escultura española de ámbito popular, más emotiva, o más formal en los retratos, y la francesa más romántica, con un mayor peso de obras en bronce y diversidad de temas que, junto con las galerías de personajes ilustres de la historia de España, crearon una atmósfera distintiva, que traduce un deseo de institucionalización de su propia imagen. Lo que no se percibe es un gran

cinco obras. Se valorarán torcheros o jardineras, solo en el caso del patio de Sanlúcar donde tuvieron una presencia fundamental y una fábrica conocida.

interés por la escultura religiosa, más allá de algunas imágenes para la devoción privada, principalmente de la duquesa.

El análisis de este conjunto permite entender que la colección no fue mimética con ninguna otra, pues prácticamente todas las obras tenían sentido en relación con los infantes, sus tradiciones familiares, y sus intereses, teniendo en cuenta que los dos eran hijos de reyes, y este hecho debía quedar patente. Sí se puso de manifiesto el empeño de su integración en la sociedad sevillana, también a través de la escultura andaluza cuya contextualización, junto con la pintura, les sirvió para reforzar su implantación en la ciudad, para el desarrollo de su propia *corte* y, sin duda, como símbolo de estatus social. Casi se podría hablar del único caso en escultura de "casticismo" aristocrático. Para ello contaron con el asesoramiento del pintor Joaquín Domínguez Bécquer para introducirlos en la escultura española más cercana y, en ocasiones, más popular. Pero no tuvieron que competir con otros coleccionistas españoles o extranjeros. Les fue fácil el contacto con muchos de los escultores franceses que ya tenían una especial sintonía y una relación consolidada con la familia Orleans. La mezcla de estas diferentes tipologías devuelve un perfil irrepetible y característico de la identidad de los Montpensier.

No se trataba de un repertorio de mera acumulación, no se reunió como una forma de discurso político o ideológico, aunque tuvo mucha presencia la serie de retratos como un programa iconográfico de poder donde se reunieron las efigies familiares, ni tampoco se planteó como la búsqueda de una exaltación de la pareja. Sus colecciones fueron reflejo de su pasión coleccionista cosmopolita, y tuvieron un carácter poliédrico.

Las colecciones de los Montpensier ejemplifican además que, en la escultura de la segunda mitad del siglo XIX, no se puede hacer una categorización estricta de los movimientos y de las diversas tendencias expresivas. No hay una clara homogeneidad o una línea que marque las compras, y este hecho no es una contradicción. Se encontraban obras románticas en sus diversas facetas desarrolladas en Francia, y otras más eclécticas que incluyen testimonios historicistas y realistas, e incluso idealistas con resabios del clasicismo, sin un encorsetamiento rígido de los géneros.

Para llegar a reconstruir esta colección decimonónica ha hecho falta, no solo un análisis histórico artístico, sino un profundo trabajo de campo práctico, de especial dificultad para identificar las esculturas y a los escultores, y particularmente complicado en lo relativo a las de los jardines en Sevilla. Se ha partido del catálogo publicado en 1866 que incluía la mayoría de las obras de arte que poseían los duques en ese momento, en el que las esculturas se citan con números romanos - números que se indicarán al mencionar alguna de las obras -, publicación sobre la que se han podido aportar los nombres de los autores de varias obras que figuraban como anónimas, y se han podido identificar y aclarar muchos de los escultores cuyo nombre estaba erróneamente trascrito o inducía a error[20]. Se han revisado

[20] Catálogo, 1866.

también las esculturas citadas en ulteriores inventarios y los diversos testamentos familiares, así como aquellas esculturas de las que solo se conserva documentación, facturas, o referencias aunque no figuren en ningún inventario, y otras mencionadas en publicaciones, en prensa, y en ventas posteriores conocidas[21].

Ha sido imprescindible, para que este trabajo tuviera todo el rigor necesario, hacer un recorrido diacrónico, a partir de las fuentes originales en archivos y manos particulares, analizar la documentación familiar conservada por la Fundación para la conservación y difusión del legado de los infantes duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda (en adelante FIDM)[22], donde tuve la oportunidad de examinar toda la documentación de correspondencia, encargos, diseños y facturas de todos los palacios, verificando todos los inventarios a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, con la inherente complejidad de cotejo. A ello se suma la consulta de la documentación del Archivo del palacio de Orleans en Villamanrique, y la del Archivo General de Indias procedente del palacio de Castilleja de la Cuesta. También pude analizar el material conservado en el Archivo y fototeca municipal de Sevilla, y en otras fuentes, en relación con los jardines de San Telmo. A ello se suma la investigación en los museos franceses que en el siglo XIX fueron palacios que pertenecieron a los Orleans, haciendo el seguimiento, en lo posible, de la dispersión de la colección escultórica, a través fundamentalmente de trasmisiones, regalos y subastas[23]. Era necesario estudiar las esculturas e intentar devolverles su identidad al estar descontextualizadas, lo que ha sido siempre un objetivo sustancial en mi trayectoria investigadora, y a ello se debe la extensión, menos frecuente, de este discurso.

[21] Azcue Brea, actualmente en preparación para 2025. El volumen y complejidad alcanzado por el estudio de la colección no permite presentar, en este discurso, un análisis pormenorizado de cada obra y cada escultor, lo que será motivo de una inminente publicación, que incluirá junto a muchos agradecimientos por todo el apoyo recibido, la información con el autor de cada escultura y todas las novedades en este campo, título de cada una, material si se conoce, medidas, la fecha si aparece documentada o se ha podido establecer, y los inventarios o documentación donde se cita cada una. Se indicará dónde se encuentran actualmente estas esculturas si se ha podido averiguar. En el caso de las no localizadas, se señalará en qué otra institución de referencia se conserva una versión similar a la de los duques, valorando así la importancia del conjunto, a través del alto nivel artístico de las Instituciones que conservan estas versiones.

[22] Registro de Fundaciones Culturales de competencia estatal, Orden de 12 de junio de 1996. El legajo fundamental para este estudio es el 136-1. Para no hacer tediosas las citas, si la documentación procede de este legajo no se reiterará en cada caso.

[23] Debo dejar constancia de mi agradecimiento a un gran número de personas que figuran expresamente en la tabula gratulatoria, todas han colaborado y son sustanciales para avanzar en este proyecto, y no puedo dejar de mencionar la hospitalidad, generosidad y deferencia de Beatriz de Orleans-Borbón y Parodi, el apoyo de Ignacio Medina y Fernández de Córdoba, duque de Segorbe, y la inestimable y continua colaboración de Mª Dolores Rodríguez Doblas, Manuel Rodríguez Díaz, Manuel García Carmona y Ramón Ageo. Y por su especial implicación en este estudio, al catedrático de historia del arte Alfonso Pleguezuelo, al especialista en conservación del patrimonio Gabriel Ferreras, a la directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla Mª del Valme Muñoz, y a la arquitecta del palacio de San Telmo Sara Reinoso de la Orden.

Del análisis de las compras se deduce que el esfuerzo mayor lo hicieron en las primeras décadas de su estancia en Sevilla, y que a su vuelta tras la Revolución de 1868 se completó la decoración escultórica del patio principal, pero las compras se redujeron considerablemente. Las circunstancias económicas de los duques recién casados les permitieron iniciar, enseguida, la adquisición de obras de arte. Luisa Fernanda había recibido importantes sumas de dinero como dote y en su calidad de infanta[24].Tras una compleja y dilatada resolución de la herencia de Fernando VII que finalizó en 1858, Luisa Fernanda heredó, junto con dinero y joyas, la posesión de Vista Alegre en Carabanchel Bajo, a las afueras de Madrid, una finca de recreo que su madre Mª Cristina de Borbón, había adquirido en 1832, convirtiéndose entonces en un Real Sitio[25]. Sin embargo, los duques de Montpensier se desprendieron enseguida de este palacio[26] y lo vendieron en 1859 al marqués de Salamanca, sin inventario[27]. Se llevaron importantes testimonios pictóricos en 1858 a Sevilla antes de la venta, pero la representación escultórica fue poco significativa. Aunque en la Real Posesión se describieron en la gran plazuela delante de su fachada diez estatuas de mármol, cuatro estatuas de medio cuerpo en la fachada, cuatro estatuas de mármol en el interior en la pieza contigua al baño, una estatua en bronce en el piso superior y los bustos de Fernando VII y María Cristina en los nichos de un templete[28], y en la escritura de donación de la reina Maria Cristina a sus hijas en 1846 figuran un relativo número de esculturas en diversos materiales[29], en el inventario de las obras llevada a Sevilla se menciona muy poca escultura[30], pero se pueden identificar y correlacionar al menos siete con las catalogadas en San Telmo en 1866[31]. Si bien, no se puede descartar que llegara alguna más, incluidos los bustos, ya que el inventario parece que era parcial.

Además, en 1865 el patrimonio económico de los duques se incrementó cuando Isabel II compensó a su hermana y a su madre la parte correspondiente de la herencia de su padre Fernando VII para poder tomar, ella sola, la decisión política de mayor envergadura, generosidad institucional y visión de Estado llevada

[24] Matilla, 1984, p. 449. Mateos, 2005, p. 48. López Sánchez, 2017, p. 181. Rodríguez Díaz 2018, p. 60.
[25] Matilla, 1982. González-Varas, 2007, pp. 5-10, con toda la documentación y bibliografía anterior.
[26] AHPM Prot. 26.374, *Escritura de arreglo y finiquito* 1858. Lo referente a la posesión de Vista Alegre con fecha 27 de enero de 1858.
[27] AHPM Prot. 27.153, E*scritura pública* 1859, recogido por Matilla, 1982, p. 345.
[28] Madoz, 1846, p. 509, "Carabanchel Bajo. Vista Alegre", trascrito parcialmente por Díaz, 1988, p. 340, y por Rodríguez Romero, 2008, pp. 578-579.
[29] AHPM Prot. 25.443, folios 127 a 175, *Escritura de donación de Mª Cristina* [1846], transcrito por Matilla, 1982, pp. 283-344.
[30] FIDM leg. 95, 10, *Inventario* 1858, "Muebles y otros efectos". A mano está añadido, "parcial", se localizan tres.
[31] AHPM Prot. 25.443, folios 127 a 175, *Escritura de donación de Mª Cristina* 1846, transcrito por Matilla, 1982, aquí pp. 324- 325: "pieza 37 […] Esculturas: En la escalera que sube a la Física: Estatua de Venus en bronce, tamaño natural. Busto de Cervantes, en bronce. Grupo de cuatro figuras, los Hijos de Jacob entregando a su padre la túnica de José. Cabeza antigua, de Minerva, tamaño Colosal: está sobre pedestal de mármol. En la escalera donde se hallan pintadas las cuatro estaciones: Tres estatuas de bronce, de tres pies de altura, representa a Proserpina, David disparando la honda y Hércules combatiendo la hidra".

a cabo por la soberana. Isabel II renunciaba a la propiedad de todos los bienes heredados de sus antepasados y establecía que el patrimonio de la Corona sería indivisible, y que éste quedaba formado por todos los palacios y Reales Sitios, y por el Real Museo de pinturas y escultura, hoy Museo del Prado, "garantizando, así, su integridad y el disfrute por todos los españoles como patrimonio perteneciente desde ese momento a la nación, y no al personal de la soberana"[32].

Por su parte, el duque de Montpensier, criado en Francia en varios palacios destacando los de Randan y Eu, y también en Palermo en otra posesión familiar, había recibido una esmerada educación y poseyó una vasta cultura. Tras la Revolución y el derrocamiento de Luis Felipe en Francia en 1848, solo pudo conservar el castillo de Randan, que había heredado el año anterior de su tía Adelaida. Como en junio de 1850 se levantó el secuestro de los bienes de la Casa de Orleans confiscados en 1848, el duque pudo recuperar un número considerable de obras de arte y mejorar su estatus financiero.

II. Iconoteca regia en palacio: Retratos de familia

Tanto los Orleans como los Borbón estuvieron representados de manera muy significativa a través de retratos realizados en todos los materiales escultóricos, con los que afirmaban visualmente la representación del poder, la continuidad de parentesco dinástico y la soberanía de ambas familiares reales.

La galería iconográfica en San Telmo incluyó una destacada representación de retratos de la familia real española. Por un lado, las efigies en mármol, sin autor conocido, de los padres de la duquesa, el *rey Fernando VII* y la *reina María Cristina* expuestos en el espacio más emblemático del palacio, el Salón de las Columnas **(Fig. 2)**, bustos que heredó la condesa de París y envió al palacio de Villamanrique[33].

Por otro, la obra en bronce que destacó por encima de todas fue la estatua del rey *Fernando VII*, y de fortuna y destino casi tan aciago como los del propio monarca. El 18 de septiembre de 1861 los duques recibieron la comunicación de que la reina María Cristina regalaba a su hija la infanta Luisa Fernanda una estatua en bronce, de cuerpo entero y tamaño mayor que el natural, que representaba a su esposo, que había tenido expuesta en sus jardines de la Malmaison - residencia palaciega parisina que vendió a Napoleón III -, y que la enviaba a Sevilla[34]. Se trata de una de las escasísimas esculturas neoclásicas francesas conservadas en España, datada en 1831, y probablemente la única de este tamaño en bronce, que conme-

[32] Díez, 2010, pp. 90-91. Fernández, Prieto, 2019, capítulos V y VI.

[33] Catálogo, 1866, LXLIV y LXLV. Todas las esculturas se relacionan con números romanos, y de esta forma se irá haciendo referencia cada vez que se cite una escultura incluida en el catálogo de obras artísticas de los duques de 1866. APV *Listas [s.f.]*. Hoy sin localizar. Quizá pudieron ser obra de José Piquer o de José Bover.

[34] FIDM leg. 446-2, carta de Antonio de Latour a Francisco Romero.

moraba uno de los viajes para legitimar la monarquía, en este caso a Barcelona en 1827. Fue diseñada con un sentido político como monumento público para la plaza del Palau en Barcelona, por encargo del capitán general de Cataluña: el rey viste con uniforme militar, apoyaba la mano izquierda en el pomo de la espada y avanzaba el brazo derecho, lleva manto real y estaba colocado sobre un elaborado pedestal, con una placa recordándole como "pacificador"[35].

La estatua estuvo en Barcelona hasta 1835 en que un levantamiento popular quiso derribarla "y con una cuerda atada al cuello cayó tirada por un gentío inmenso, rompiéndosele una mano"[36], por lo que la reina regente se la llevó consigo al exilio en 1840. Cuando llegó desde París a Sevilla, la escultura fue colocada en los jardines del palacio de San Telmo sobre un gran pedestal nuevo en piedra de Monóvar, decorado con el escudo de los Borbones y de España. Retomaba así su concepto de monumento, la reina Isabel II, la inauguró en su visita a Sevilla el 17 de septiembre de 1862, y probablemente, fue cuando lo fotografió Robert Peters Napper (1818-1867) **(Fig. 4)**, pionero galés que estuvo en España de 1861 a 1863 colaborando con Francis Frith y contó con el apoyo del duque para hacer fotografías en la capital hispalense[37].

Cambió varias veces de emplazamiento dentro de los jardines del palacio, la primera en 1868, cuando a consecuencia de la Revolución fue trasladada a un lugar más discreto[38]. La duquesa de Montpensier, ya viuda, redactó un testamento ológrafo el 19 de junio de 1893 en el que donaba la mayor parte de los jardines de San Telmo - dieciocho hectáreas - a Sevilla en prueba de su cariño a la ciudad, y legaba el palacio al Arzobispado hispalense para Seminario, incluyendo una pequeña parte segregada de los jardines en la que se encontraban decenas de esculturas, un conjunto heterogéneo cuyo rastro se ha ido desvaneciendo en buena parte, y que incluía la estatua de *Fernando VII* en bronce[39]. Es decir, parecía que en 1893 la estatua de Fernando VII iba a quedar en manos del Arzobispado. Pero en realidad, la documentación del Archivo de Palacio ha dado nueva luz, por cuanto indica que la estatua, a diferencia del resto de las esculturas allí reunidas, fue legada testamentariamente, con toda lógica, al Real Patrimonio, hecho que la historia ha olvidado,

[35] *Gaceta de Madrid* 26 de noviembre de 1831, descripción larga y pormenorizada de la escultura, reproducida en Reyero, 2015, pp. 205-206 que narra todas las vicisitudes posteriores, y en La Parra, 2019, p. 16. Dussieux, 1852, p. 82. Catálogo, 1866, CXLIV. Gestoso, 1892, p. 517. Collantes, 1967, p. 86. Falcón, 1991, p. 234-235. Mena, 1993, pp. 45-47. Subirachs, 1994, pp.182-185. Lafita, 1998, p. 16. Sancho nº 182 en Navarrete Prieto, Fernández Gómez, 2014, completísima y documentada ficha de catálogo. Reyero, 2014, pp. 160. Reyero, 2015, pp. 204-206. Azcue, 2022a, pp. 231-232.

[36] "Crónica contemporánea", *Panorama Español*, Madrid, 1845, t. III, p. 57, transcrito por La Parra, 2019, p. 16.

[37] FIDM leg. 136-2, compromiso firmado por Fernando Moreno el 4 de marzo de 1862 para construirle un pedestal en piedra martelilla de Alicante, para su traslado e instalación. García-Martín, 1992, pp. 52-53. Mena, 1993, pp. 45-47. Lleó, 1997, p. 189. Fontanella, 1981, pp. 84, 206 identifica el autor de esta foto. Fontanella, García Felguera, 1994, pp. 12-17. Navarrete Pérez, 2015, p. 22.

[38] Gestoso, 1892, p. 517.

[39] AHMS, *Escritura de cesión* 1893. AGAS, *Comunicación de donación* 1893. Falcón, 1991, pp. 284-285.

incumpliendo la voluntad de la testadora[40]. El Alcaide del Real Alcázar sevillano recibió el 10 de marzo de 1898 un escrito de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, a la que había quedado adscrita la estatua, para que se ocupara de encontrarle ubicación. El Alcaide contestó que los albaceas de la infanta ya le habían comunicado que podían entregarle la estatua, pero que dado su volumen de seis metros y las dos toneladas de peso solo del bronce, se hacía muy difícil su movimiento, por lo que consideraba, de acuerdo con los albaceas, que era más práctico dejarla donde estaba hasta que San Telmo tuviera un nuevo dueño y se eligiera una ubicación. La Intendencia General de la Real Casa aceptó la propuesta.

De esa forma, la escultura quedó en los jardines segregados legados al Arzobispado, a la espera de un traslado que nunca llegó. Parece que todos se olvidaron de que era propiedad real, ya que cuando el Arzobispado vendió al Ayuntamiento en 1926 esta zona ajardinada con vistas a la exposición Iberoamericana de 1929, les entregó la estatua junto con el resto de las esculturas, tal como se comprueba en el documento de compraventa[41]. La escultura de bronce se colocó entonces en el centro de una glorieta "rodeada de columnas rematadas por estatuillas alegóricas", que se corresponde con la actual glorieta del Perú, donde estuvo hasta 1931 en que fue retirada para protegerla y fue ubicada, ya sin pedestal, en el antiguo Museo Arqueológico Municipal, sito en el convento de Santa Clara. En el traslado, parece que se perdieron las manos, la espada, el lazo del fajín, y los dos collares, que presumiblemente eran los del toisón de oro y la orden de Carlos III, algunos de cuyos fragmentos los recuperó un particular pensando en su restitución[42]. La estatua, de un peso considerable, se encuentra aún hoy confinada en el compás del citado convento, en los jardines de la Torre de Don Fadrique[43]. Está apoyada directamente en el suelo, en un inadecuado estado de conservación, sigue estando incompleta, necesitada de restauración, protección y puesta en valor, al margen de algún planteamiento ideológico sobre el personaje representado.

Sancho localizó en colección particular un pequeño ejemplar en bronce dorado de 0,58 m. de alto, dedicado en 1832 al rey como protector de la Real Fábrica de San Fernando de Henares, procedente de la colección Galliera, sugiriendo lógicamente, que pudo haber pertenecido a los duques de Montpensier. Efectivamente, podría tratarse del que se cita en la Carta Particional de 1892, y sería una réplica del ejemplar conservado en Madrid en bronce, probablemente previo al monumento, con la inscripción de 1827[44].

---

[40] AGP, Cª 4232, exp.14, e*xpediente relativo a la estatua de Fernando VII* 1898. Lafita, 1998, p. 16, única que menciona esta adscripción, sin referencias documentales.

[41] AGAS, *Compraventa* 1926, pp. A.1.237.355 a A.1.237.358.

[42] Ficha ampliada de bienes del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, consultada en 2023, bien histórico-artístico nº 35394. Fototeca Municipal, desmontaje en 1931, lámina publicada por Sancho, 2014, pp. 366, 339. Navarrete Pérez, 2015, p. 22, citando el expediente 148 de Obras Públicas de 1931 del AHMS.

[43] Montoto, 1965. De la Banda, 1979, p. 286.

[44] AHPM, protocolo 37.162, *Inventario* 1892, "Salón del Patio de la Sacristía", nº 1774. Sancho, 2014, p. 368 y lám. de la estatuilla en colección particular, París, propone que fue un regalo de Enri-

En general se hablaba de la estatua, pero, como sucede con muchos monumentos, en pocas ocasiones se mencionaba su autor[45], **Pierre-Joseph Chardigny** (Aix-en-Provence 1794 - París, 1866), alumno del escultor Bosio, que terminó especializándose en retratos de busto de políticos y nobles, y en pequeños formatos de literatos y filósofos, así como en medallas. Este bronce es prácticamente único, y lo es también en la producción del escultor.

Pasado el tiempo, y en otro formato también en bronce, contaron con un testimonio del motivo del acercamiento entra las familias de Isabel II y los Montpensier. En 1878 los duques se convirtieron en los suegros del rey Alfonso XII a raíz de la boda con su hija, Mª de las Mercedes Orleans Borbón. Tras fallecer muy pronto la reina consorte y pocos años después el rey en 1885, la colección escultórica de San Telmo se completó en 1886 con una pequeña estatua ecuestre del *Rey Alfonso XII*. Citada en aquella época sin autor, fue modelada por **Justo de Gandarias** (Barcelona, 1846 - Ciudad de Guatemala, 1933) **(Fig. 5)**. Se trata del ejemplar nº 21 de la serie numerada, ejecutada por iniciativa de la IV condesa y más tarde I duquesa de Pinohermoso, Enriqueta María Roca de Togores, dama de la Real Orden de la Reina María Luisa, que promovió la difusión de la imagen del difunto monarca, un proyecto gestionado por su esposo Pablo Pérez-Seone II conde de Velle, a la sazón director de la Compañía Metalúrgica de San Juan de Alcaraz en Albacete, en cuya sección artística se fundieron una treintena de ejemplares[46]. Se distribuyeron entre la aristocracia española y hoy poseen ejemplares importantes instituciones culturales como Patrimonio Nacional, el Museo del Prado o el Senado. Este ejemplar fue heredado por la condesa de París, que lo llevó al palacio de Villamanrique donde se conserva.

También la familia real española estuvo representada con retratos en escayola. Es revelador que, en la galería iconográfica familiar, y situados en la biblioteca del duque, estuvieran los bustos de la madre, la hermana y el cuñado de la infanta. Por un lado, la *Reina María Cristina* en yeso bronceado, reforzando la reivindicación dinástica de la familia Borbón, y en definitiva la herencia y la línea sucesoria, y como un *memento* de su madre en el exilio. El busto figuraba en 1866 como anónimo[47]. Bien pudiera tratarse de una versión del retrato como reina regente de 1834 que le hizo el escultor neoclasico formado en Roma **José Bover**

---

que Dollfuss, a quien el rey concedió la apertura en 1829 de la citada Real Fábrica, de la que fue su primer director. Los propietarios de esta versión amablemente me han permitido estudiarla en detalle. El ejemplar de Madrid se conserva en el Museo Arqueológico Nacional nº 51965, 0,58 m. alto.

[45] No se cita en Gómez Zarzuela, 1865, p. 111, ni en Gómez Zarzuela, 1866, p. 113. Y así, en adelante se obvia cuando se habla de la estatua. En Morales, 1992, p. 60, lám. como bronce anónimo. Si se cita en la bibliografía ya mencionada.

[46] FIDM leg.136, 4. FIDM *Inventario*, 1897, p. 357, nº 3846. APV, *Efectos de la Condesa de París, Villamanrique. Mobiliario* … p. 5. Márquez, 2005, p. 184, sin autor. Azcue, 2015, identifica el autor y cataloga toda la serie, aquí p. 139. Gandarias desarrolló una exitosa carrera en los primeros años en la Corte y cerca de la familia Real, marchó a Guatemala donde se instaló y se vinculó a la enseñanza del arte.

[47] Catálogo 1866, LXV.

y Mas (Barcelona, 1802 - 1866), escultor protegido por los Montpensier por sus dificultades económicas[48]. O quizá podría tratarse de una versión del escultor de Cámara **José Piquer y Duart** (Valencia, 1806 - Madrid, 1871), que tanta relación tuvo con los duques, que modeló hacia 1837 y fundió en 1855 en Trubia un busto de la reina regente, más idealizada, y la retrató en mármol en 1847 de forma solemne envuelta en armiño[49].

Por otro lado, los duques contaron con sendos retratos de *Isabel II y Francisco de Asís*, escayolas modeladas por el artista neoclásico formado en Roma **Ponciano Ponzano** (Zaragoza, 1813 - Madrid, 1877) que fue escultor de Cámara honorario de Isabel II y conocido especialmente como autor del frontón del Congreso de los Diputados. Quizá pudieran ser similares a los que conserva en mármol el Museo del Prado de 1846, o más probablemente a los bustos de medio cuerpo de Patrimonio Nacional en escayola que Francisco de Asís le encargó en 1855, vestidos a la romana y policromados con dorado[50]. A estos, y al de María Cristina de escayola bronceada, debía referirse la prensa, cuando los reyes y los duques de Montpensier visitaron el estudio de Ponzano, donde los diversos bustos en escayola se describían como obras de una gran calidad, y "En ninguno de ellos se ve yeso, pues unas parecen de oro, marfil, y esmalte, y otras imitan el hierro fundido, o mejor dicho, la pátina que en el mundo artístico se conoce con el nombre de *bronce de Arte*"[51]. Todos estos retratos quedaron protegidos en manos de los duques cuando la iconoclastia política, tras la caída de la reina en 1868, tuvo lugar en otros ámbitos.

Entre las escayolas destaca el retrato inédito de *Isabel II joven* **(Fig. 6)**, que conservan los descendientes de los duques de Montpensier en un impecable estado de conservación, firmado "F. PEREZ / Feci / 1844". La reina envuelta en armiño, porta un medallón-retrato de su padre prendido en el escote bordado, lleva la banda e insignia de la Real Orden de Damas de Mª Luisa, un elaborado peinado a base de trenzas con las que forma un moño de varias vueltas con una diadema de flores, y delante dos cintas de joyas para encuadrar su juvenil rostro. Es obra de **Francisco Pérez del Valle** (Bones, Ribadesella 1804 - Madrid, 1884), quien ese año prestó juramento de fidelidad a la Reina[52]. Fue uno de los mejores escultores en su género. Sus obras están en las instituciones culturales más importantes de Madrid, y como profesor y artista de mucho crédito retrató de nuevo a la joven reina, cuyo busto se conserva en mármol y bronce, además de fundir en Trubia

[48] Se conserva en escayola en el Palacio de la Quinta de Patrimonio Nacional, nº 10079439, y en mármol datada 1837 en la Reial Academia de San Jordi, nº 268 E.

[49] Un ejemplar fundido en Trubia se conserva en el Senado, y el de 1847 en Patrimonio Nacional nº inv. 10002637.

[50] Catálogo, 1866, LXVIII y LXIX. Pardo, 1951, pp. 139-146, 310-362. Rincón, 2002, Rincón 2020, con toda la bibliografía. Bustos del Museo del Prado, nº E 565 y E 567, y torsos de Patrimonio Nacional nº 0025323-DG114122.

[51] Edgardo, 1857.

[52] 0,28,5 m. alto. Este busto no figura en ningún inventario ni biografía del escultor al ser inédito. Sobre el escultor, Pardo, 1985, p. 8. Azcue, 2004, p. 26.

diversos bustos del mundo de la política, e hizo en 1849 una suntuosa estatua del rey Francisco de Asís, de gran realismo, propiedad del Museo del Prado[53].

En San Telmo se exhibían también los retratos en bronce de los miembros más importantes de la familia Orleans. Destacan los bustos de los padres del duque, *los reyes Luis Felipe* y su esposa *Amalia,* así como su tía *la princesa Adelaida de Orleans*, firmados en 1829 por **Jacques-Augustin Dieudonné** (París, 1785 - 1873), también alumno de Bosio, que en 1819 había obtenido el premio de Roma y realizó un importante número de retratos de importantes personajes franceses, sobre todo de la familia real. Es muy probable que se hicieran varias versiones de estos retratos para diferentes miembros de la familia[54]. Contaron también con el grupo ecuestre de *Fernando, Duque de Orleans* (1810 - 1842), hermano del duque, ejecutado por **Antoine-Louis Barye** (París, 1795 - 1875)[55], una reducción del monumento encargado a Carlo Marochetti por iniciativa del ejército argelino, inaugurado en Argel en 1845 y que se llevó a Francia en 1963. Debió ser especialmente apreciado por el duque de Montpensier porque se fotografió expresamente junto a él.

Entre las esculturas señeras de la colección se encuentra una pequeña estatua de cuerpo entero del *duque de Montpensier como coronel de artillería* con veintitrés años. Fue esculpida por **Charles Cumberworth** (Verdun, Francia 1811 - París, 1852)[56] en mármol en 1846 **(Fig. 7)**. Había sido nombrado coronel el 13 de agosto de 1846, tres meses antes de su boda, ya como poseedor de la Gran Cruz de la Legión de Honor[57]. La escultura, ejecutada con gran minuciosidad y realismo, es una excepción en la iconografía del duque, por ser una imagen de juventud y uniformado. La tradición de representarlo con uniforme militar se inició en pintura, cuando Louis Hersent pintó un retrato familiar que presentaba a Antonio de Orleans con doce años, retratado como cadete con uniforme de artillero en 1836, junto a su hermano el duque de Aumale, de catorce años, con uniforme de infantería ligera, ambos junto a su madre la reina María Amelia. En la misma línea iconográfica, Franz Xavier Winterhalter, el gran pintor de la aristocracia y la realeza, le retrató en 1844 uniformado y de pie. Este lienzo conservado en Ver-

[53] Busto de la reina en mármol, 1847, Patrimonio Nacional nº 10002495, y en bronce, Museo del Ejército, nº 24119. Estatua propiedad del Museo del Prado nº E 942, depositada en la Biblioteca Nacional de España.

[54] Catálogo, 1866, CXXVIII, CXXIX y CXXX. Aunque figuran sin autor y medidas, deben ser los tres heredados por la condesa de París y enviados a Randan: *Condesa de París. Randan*, p. 3. El busto de Luis Felipe podría ser el subastado en *Christie´s,* 2008, lote 63A, propiedad de los condes de París.

[55] Catálogo, 1866, XLVIII. Quizá fuera la versión propiedad del Conde de París expuesta en Babelon, 1974, nº 505, p. 118. El Museo del Louvre conserva una réplica nº OA 5736. Hay que recordar que, en escultura, replica es una versión del propio escultor y de igual calidad, mientras que la copia es un ejemplar no realizado por el escultor o sin su autorización.

[56] Consultados los Archivos de la Villa de Verdín, efectivamente, nació en Verdún, el 17 de febrero de 1811. Société Philomatique de Verdun, 1953, p. 59, biografía y obras, incluida esta estatua.

[57] Louvet, 1854. Yriarte, 1872, pp. 251-252. Rodríguez Díaz, 2015, p. 277, lám., indica en colección particular.

salles bien pudo ser el que inspirara su ejecución en escultura. Cumberworth, fue alumno de James Pradier, escultor del círculo de los Orleans, por lo que pudo ser el maestro quien le pusiera en contacto con la familia real francesa. Esta escultura fue expuesta en el *Salon* de París de 1847 junto con dos obras más[58]. No figura en el catálogo de 1866, pero lleva inscrito en el pedestal "CXXXV", sistema de numeración de las colecciones de los duques en los primeros años. Sin embargo, sí se cita con este número romano, con "uniforme de artillero", en el testamento de la infanta de 1897, y en el inventario de la herencia de la primogénita de los duques, la condesa de París en 1899, que la tuvo en el palacio de Villamanrique, y la envió junto con un conjunto de bronces franceses a su castillo de Randan[59]. En 1919 este castillo fue heredado por el segundo hijo varón de la condesa de París, Fernando de Orleans, duque de Montpensier (1884 - 1924), que casó con Mª Isabel González de Olañeta y Barreta, III marquesa de Valdeterrazo (1895 - 1958), y tras el fallecimiento del duque en 1924 sin descendencia, su viuda contrajo de nuevo matrimonio con José Mª Huarte (1898 - 1969). Cuando murió la marquesa en 1958 sin hijos, Randan quedó en manos de su viudo. Los herederos de Huarte fueron comerciando con parte de la herencia, y esta escultura estaba incluida en la venta más significativa de gran parte del patrimonio del citado castillo. Iba a ser una gran subasta en 1999, que tres días antes de tener lugar fue anulada para evitar la dispersión de las posesiones de los Orleans, y finalmente el Estado francés adquirió el conjunto Por ello, esta escultura sigue localizándose hoy en el castillo de Randan[60].

III. Una escultora en la familia: María de Orleans y la escayola

Podría sorprender que otros retratos de los Orleans en el palacio de San Telmo estuvieran realizados en escayola. Fue precisamente una escultora, **María de Orleans - Marie d'Orléans** - (Palermo, 1813 - Pisa, 1839), hermana mayor del duque de Montpensier, la generadora e inspiradora del interés por las escayolas. Todos los hijos del rey Luis Felipe se habían criado rodeados de esculturas que ornaban los palacios familiares, pero el que una hermana del duque fuera escultora, propició que los Orleans apreciaran y se interesaran por el modelado en escayola. María, nacida y criada en un entorno aristocrático optó, sorprendentemente, por ser escultora, y tuvo como tutor artístico al pintor Ary Scheffer (1795 - 1858), con quien empezó primero a dibujar, para decantarse por la disciplina escultórica desde 1834. Tras casar en 1837 con Alejandro de Wurtemberg y tener a su hijo, falleció prematuramente en 1839 con, tan solo, veintiséis años. Scheffer había

[58] París *Salon* 1847, p. 237, nº 2057.
[59] FIDM, *Inventario* 1897, Nº 3845, XXXV, p. 357. APV *Otro inventario de la Condesa de París* 1899, p. 48. Una reducción en bronce de esta escultura fundida por Susse Frères se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de París, nº 39855. *Missouri*, 1990, nº 9, p. 218, versión en bronce.
[60] *Château de Randan* [Subasta 1999], nº 217. Domaine royal de Randan, nº inv. 217.

sido, además, profesor de dibujo de todos los hijos de Luis Felipe cuando eran pequeños, y se convirtió en asesor del duque de Montpensier.

Es notable pensar que la familia real francesa y su entorno vieron a María modelar, solo, en escayola, y a través de su obra reconocieron y valoraron este material escultórico. Los duques de Montpensier poseyeron de su mano dos retratos familiares de 1837, el de su hermana *Luisa, reina de los belgas* (1812 - 1850) **(Fig. 8)**, con la que María se llevaba un año y a la que estaba muy unida, y el de su sobrino, segundo hijo de Luisa, el futuro *Leopoldo II* duque de Brabante (1835 - 1909), un niño especialmente querido tras el fallecimiento prematuro del primer hijo de Luisa en 1834. Ambos retratos, serenos, realistas y equilibrados fueron realizados del natural en la visita que madre e hijo hicieron a la Tullerias ese año[61]. Como el resto de sus obras, llevan el sello estampillado que enlaza las iniciales M y O. Estas son las esculturas de María que hoy se localizan, pero en la colección de los duques hubo muchas más, similares en diversos casos a las que se conservan en el Museo Condé, en Chantilly[62].

En San Telmo, junto a los retratos familiares, se reunieron testimonios del pasado francés a través de la obra de María de Orleans, destacando los ejemplares en escayola de su tema favorito, *Juana de Arco* también conocida como la *Doncella de Orleans* (1412 - 1431). La escultora eligió la figura de la heroína reivindicadora del papel de la mujer, que lideró el ejército francés con apenas diecisiete años en el asedio de los ingleses a Orleans, y que fue ejecutada en la hoguera como mártir cristiana con diecinueve años, convirtiéndose en el emblema de la unidad nacional. El significado y profundo simbolismo espiritual de Juan de Arco en Francia, su presencia iconográfica en muchas de las iglesias francesas portando una armadura, la espada y un estandarte con los nombres de Jesús y María, quedó reforzado para la posteridad en el ámbito escultórico con las obras modeladas por María de Orleans. Hasta tal punto se identificó a la escultora con la iconografía de Juana de Arco, que superó fronteras y cronología, y ha estado siempre en el imaginario colectivo francés. La hermana del duque no pudo ver pasada casi ninguna de sus esculturas ni a mármol ni a bronce, se hicieron mayoritariamente de forma póstuma, primero por encargo de su padre, y más tarde respondiendo a otras solicitudes.

---

[61] Catálogo 1866, VIII y IX, ambas conservadas por los herederos de los duques de Montpensier. FIDM, *Inventario* 1877, VIII y IX, p. 35 recto. Dion-Tenenbaum, Garnier-Pelle 2008, pp. 132, 134, carta de María a Luisa de 26 de julio de 1837. Azcue, 2022a, pp. 233 y 272, primera vez que se expuso el retrato de Luisa. 0, 61 x 0,37 x 0,25 m.

[62] Otra versión similar en escayola del retrato de la reina de los belgas y de su hijo en el Museo Condé, nº OA 898 y OA 1991. Este Museo fue creado por otro de los hermanos de Antonio de Orleans, Enrique, duque de Aumale (1822-1897), que instaló su inmensa colección de bellas artes en el castillo de Chantilly tras su vuelta del exilio en Gran Bretaña en 1870. Dion-Tenenbaum, Garnier-Pelle, 2008, gran retrospectiva sobre la escultora con todas las versiones similares a las que poseyeron los Montpensier, donde no se expusieron las aquí mencionadas por ser inéditas.

Es icónico que los duques tuvieran en escayola las dos versiones que modeló María, *Juana de Arco,* a caballo y *Juana de Arco,* de pie[63]. Esta segunda, representada, no como heroína militar sino religiosa, portando la espada casi como un crucifijo, fue tan apreciada por el duque, que la tuvo sobre uno de los muebles de su despacho en San Telmo **(Fig. 3)**. Tal fue la importancia de esta escultura y su valor simbólico en Francia y para los Orleans, que el retrato oficial de *Luis Felipe I, rey de los franceses,* pintado en 1841 por Franz Xavier Winterhalter tiene la estatuilla de Juana de Arco esculpida por su hija sobre la mesa de trabajo. Y con el mismo sentido, Auguste Vinchon pintó en 1848 el gran lienzo *El rey Luis Felipe rodeado de miembros de la familia real se detiene frente a la estatua de Juana de Arco, obra de su difunta hija, la princesa María*[64]. En el palacio de Villamanrique se conserva hoy, procedente de la colección de la condesa de París, hija de los duques, una Juana de Arco de pie en bronce, de tamaño mediano **(Fig. 9)**, que no figura en la documentación de archivo, pero presumiblemente la debieron encargar los duques. Según uno de los inventarios de la herencia de la condesa de París la escultura en escayola, que estaba numerada, se vendió, probablemente porque ya tenían esta versión en bronce más grande, más imponente. Y seguramente porque a principios del siglo XX no fueran conscientes del valor de la escayola, y quizá no supieran que era un verdadero original modelado por su tía[65].

IV. La proyección de una imagen pública y la singularidad de sus moradas

En todos los palacios demostraron su preocupación por el diseño, la ornamentación y la distribución espacial, sobre todo en San Telmo, y contaron con estancias de representación donde acoger a sus visitantes con la solemnidad necesaria, e impresionarles con sus colecciones artísticas. Pero, además, todos fueron concebidos como lugares de residencia donde disfrutar en las distintas estaciones del año. De una manera singular sucedía en Castilleja de la Cuesta por una razón histórica, ya que el inmueble había pertenecido a Hernán Cortés, y allí reunieron una amplia colección vinculada a México, que se mostraba casi a modo de un museo a sus invitados, palacio y colecciones que fueron parte de la dote de su hija Mª de las Mercedes cuando casó con Alfonso XII. Por lo que respecta al palacio de Villamanrique, era el lugar de acogida habitual de ilustres visitantes de familias reales y nobiliarias europeas, que fue heredado por su hija mayor, la infanta Isabel,

[63] Catálogo 1866, VI y VII, ambos en escayola. Franconie, 2021.

[64] Wintherhalter nº MV8563, Vinchon nº MV 5695, ambos en Versalles. Luis Felipe la encargó en mármol en formato monumental en 1837 para Versalles nº MV 1854, que pasó a este material el escultor Auguste Trouchaud, escultor del que apenas hay datos. Luis Felipe donó, además, una versión a tamaño natural en bronce en 1841 a la ciudad de Orleans, como homenaje póstumo a su hija, y autorizó otro ejemplar para la casa de Juana de Arco en Domrémy.

[65] 0,74 x 0,25 x 0,25 m. Lleva el sello de la prestigiosa fundición Susse Freres Editeurs. París, "Suministradora de la reina María Amalia" desde 1830 y en 1847 "Suministradora del Duque de Montpensier", que hizo versiones durante todo el siglo XIX.

condesa de París (1848 -1919), quien lo disfrutó sobre todo en primavera y otoño, y siguió siendo un lugar de reunión de su amplia familia en el siglo XX.

En estos dos palacios en la provincia de Sevilla, los duques acometieron una verdadera labor de restauración, adelantándose, en cierto modo, a la puesta en valor de otros monumentos históricos españoles con financiación privada. A ellos se sumó el palacio de Sanlúcar de Barrameda, de nueva construcción, situado en la zona alta de la ciudad, que heredó el otro hijo que les sobrevivió, el infante Antonio, IV duque de Galliera (1866-1930) casado y más tarde divorciado de su prima Eulalia de Borbón, hija menor de Isabel II.

Pero fue el Palacio de San Telmo el lugar de mayor simbiosis cultural y de un ambiente inolvidable. Entre los conjuntos escultóricos más identificables de su colección, hay dos que claramente testimonian sus gustos y sus intenciones. Por un lado, los bronces franceses de pequeño y mediano tamaño, en un número de ejemplares que supera la cincuentena y que, junto con los mármoles y escayolas, tuvieron una importante presencia. Por otro los barros españoles de producción andaluza, que fueron otra forma más de vincularse con la ciudad y con la *corte* que habían creado en Sevilla. Los duques no utilizaron los medios de comunicación entonces a su alcance para difundir sus colecciones, sino que fue la exposición de las obras en sus palacios la que utilizaron como proyección de su cultura y de su popularidad.

Los bronces franceses de las décadas de 1830 y 1840 fueron una tipología, iconografía y estilo presentes en los palacios familiares del duque, y eran esculturas de artistas con quienes seguramente trató, al ser prácticamente todos del entorno de los Orleans. Aunque no hay documentación que permita conocer su procedencia, cabe suponer que además de los que trajera o encargara el duque en los primeros momentos, es probable que también su padre, y sobre todo su madre la reina Amelia, adquirieran y regalaran a los duques algunas de ellas, junto con otras más decorativas. Este tipo de esculturas tampoco le eran ajenas a la infanta porque también había algún ejemplar, aunque escaso, en los palacios reales españoles, para donde más tarde su cuñado Francisco de Asís compró bronces asiduamente.

Montpensier aportó la presencia en España de un buen número de escultores, fundamentalmente románticos, que no estaban representados en nuestro país. Este importante número de bronces, no necesariamente tenían una unidad estilística o formal, ni una única fuente de inspiración, porque son el resultado de la evolución del arte escultórico en Francia y el de su propio gusto. Era una colección tan personal y ligada a los orígenes del duque, que no influyó en otros coleccionistas españoles pues, de hecho, la cultura estética del romanticismo francés que triunfó principalmente a través de los bronces, apenas tuvo eco en la escultura española, donde se pasó prácticamente desde los resabios neoclásicos al realismo, y se mantuvo la preminencia del trabajo en mármol, con escasas excepciones en bronce.

Los artistas galos trabajaban el bronce por su mayor ductilidad en el proceso técnico, partían del realismo, pero con efectos muy pictóricos, y estaban mayo-

ritariamente especializados en temas de animales en movimiento, escultores que Antonio de Orleans reivindicó de forma novedosa y erudita para España. Muchos de ellos fueron creadores independientes que sufrieron importantes dificultades económicas, y contaron con la protección del hermano mayor del duque, Fernando Felipe, hasta su fallecimiento en 1842. Los ejemplares de los Montpensier tuvieron que ser esculturas de primera calidad, pero hay que recordar que, un destacado número de esculturas francesas en bronce, y especialmente las de tema animal, se reprodujeron a lo largo de los siglos XIX y XX, en muchas versiones de muy desigual calidad y de diverso control técnico y artístico, que inundaron el mercado.

El escultor más sobresaliente de este grupo y del que reunieron el conjunto más numeroso en San Telmo, una veintena de obras, fue el célebre **Antoine-Louis Barye**[66] (París, 1795 - 1875) escultor del romanticismo realista francés, popularizado por su dominio de la escultura animalística, en la que supo trasmitir el impulso de la vida y la naturaleza en todas sus formas, y que elevó el status de esta tipología escultórica. Los duques poseyeron ejemplares de tigres y leones expuestos en diferentes salones del palacio. El aprecio de los duques por los animales, y particularmente por los caballos explica que tuvieran también de este escultor *Dos caballos* o el *Grupo de dos árabes a caballo luchando con un león*[67], y que incluso, por esa predilección, ellos mismos crearon un premio en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, emulando los que concedían la Reina o el Ayuntamiento, de nuevo como una muestra inequívoca de sus gustos y de su forma de involucrase con la sociedad andaluza, y en esa verdadera *corte* paralela.

El duque de Orleans, hermano de Montpensier, principal mecenas de Barye, le encargó en 1834 el que llegó a ser un famosísimo centro de mesa de *la caza del tigre*, considerado uno de los conjuntos clave de la escultura romántica. Y el duque de Montpensier le encargó hacia 1843, un singular y teatral centro de mesa, con la idea, al parecer, de que rivalizara con el modelado para su hermano mayor. Representaba a *Angélica salvada del dragón marino por Roger que escapan montados en el caballo volador Hipogrifo*. La escena, basada en el poema épico de Ariosto, se convirtió en una de las composiciones de más fortuna del escultor, cuya primera fundición se hizo en 1846. Formaba parte de un conjunto más grande para ornar una chimenea, flanqueado por destacados candelabros y un reloj[68].

Asimismo, era conocida la fascinación del duque por personajes históricos de peso en la iconografía francesa, y su admiración por los militares franceses de tradición bélica que él consideraba modelos de valentía. Esto explica por qué, entre las esculturas de San Telmo, se encontraban acérrimos enemigos de España

[66] Su biografía y las obras que se citan a continuación, aunque en otras versiones, figuran en la bibliografía especializada. Por no reiterar se remite para todos a Benoist, 1912. Pivar, 1981. Leroy-Jay, 1996. Gaborit, 1998, pp. 37-79. Poletti, Richarmi, 2000. Reinis, 2007 con introducción de Isabelle Leroy-Jay.

[67] El primero no figura en el catálogo de 1866, pero sí en FIDM, *Inventario* 1877, CLXXIII. El segundo, catálogo, 1866, L.

[68] Catálogo, 1866, XXXVII. Sin localizar.

y protagonistas de la guerra de la Independencia, Napoleón y los generales Reille y Soult, éste último saqueador de Sevilla. De hecho, eran figuras muy vinculadas a la historia de su padre Luis Felipe, quien quizá pudo habérselas regalado. En este sentido, Antonio de Orleans fue testigo del reconocimiento mostrado por el rey Luis Felipe a Napoleón en varios proyectos artísticos, y del Museo de Historia de Francia creado por su padre en Versalles en 1837, dedicado a todas sus glorias, entre las que se encontraban algunos de estos personajes[69].

La iconografía de Napoleón ecuestre fue tratada por **Barye** en varias versiones diferentes, y en San Temo se encontraba un ejemplar de *Napoleón I, primer cónsul*[70]. *Además, contaron con otra versión en bronce de Napoleón I a caballo* de hacia 1830 - 1840 esculpida por uno de sus generales y escultor amateur, **Jean-Baptiste Duchand de Sancey**, teniente general barón de Sancey (Grenoble, 1780 - París, 1849), un militar que participó en la guerra de la Independencia en España, fue herido entre otras, en la batalla de Waterloo, y llegó a ser Gran Oficial de la Legión de Honor en 1843. El bronce que tuvieron los duques, que heredó la condesa de París y envió a Randan, debió ser una versión similar al que Duchand legó al museo del Ejército francés, realizada por los destacados fundidores Eck et Durand, un grupo realista que presenta a Napoleón con rostro idealizado y expresión firme[71].

El otro personaje de la colección que resulta discordante respecto a su proyección en Sevilla, y responde a la fascinación del duque por los que consideraba militares heroicos, es la pequeña estatua en bronce del *Mariscal [Jean-de-Dieu] Soult* en pie (1769-1851). Soult fue uno de los primeros que, tras la Revolución de 1830 apoyó firmemente a Luis Felipe, y durante su reinado fue ministro de la Guerra y presidente del Consejo de ministros en varias ocasiones, pero no deja de ser asombroso que estuviera en San Telmo, puesto que antes había dirigido las tropas francesas en la invasión y los saqueos al patrimonio español y particularmente el expolio en Sevilla, durante la Guerra de la Independencia. La estatuilla fue realizada por **James Pradier** (Ginebra, Suiza, 1790-1852)[72], uno de los escultores académicos con resabios románticos más apreciados por la familia Orleans. Sería, seguramente, una versión en pequeño formato del ejemplar que Pradier hizo de Soult en 1842 en mármol, que mide 2,14 metros, entre otras muchas obras esculpidas para el citado Museo de Versalles.

Exactamente en el mismo sentido, sucede con el medallón de escayola en bajorrelieve del *general Honoré Charles Reille* (1775 - 1860), un retrato **de Louis-Nicolas-Adolphe Mégret** (1829 - 1911)[73] de quien fuera ayudante de campo de Napoleón que participó activamente en la Guerra de la Independencia en Cataluña

[69] Alzaga, 2018, p. 12.
[70] Catálogo, 1866, XLIX.
[71] Catálogo, 1866, XXXI. Temblaire, 1846. APV *Condesa de París. Randan*, p. 4, nº XXXI. El ejemplare del Musée de l'Armée nº 07569
[72] Catálogo, 1866, LXLIX. Lapaire, 2010, pp. 63-64, 168, 302-303, con bibliografía anterior. Sobre el expolio a Sevilla, Valdivieso, 2009.
[73] Catálogo, 1866, LXXIX.

y Levante y fue gobernador de Navarra y Aragón, siendo nombrado Mariscal por el rey Luis Felipe.

Al mismo tiempo, es muy notable que el duque encargara a escultores cercanos a los Orleans, con un planteamiento muy diferente, casi emotivo, retratos en escayola de personas de su círculo privado. Una de las que más debió apreciar fue una *pequeña estatua de Antonio de Latour* (1808 - 1881), de hacia 1854, muestra de la estima que sintió por quien estuvo toda la vida a su lado, le tuteló, fue su preceptor en Francia, viajó con él en la expedición a Oriente, vino en el séquito de Montpensier a Sevilla, y tras el exilio francés se convirtió en su secretario particular en España. Un aprecio que tiene que ver, también, con su respeto por la erudición y los reconocimientos que el mundo de la cultura otorgó a Latour, quien se adaptó a la sociedad sevillana y al espíritu andaluz, llegó a ser elegido miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, y recibió las máximas condecoraciones españolas, francesas y de otros países europeos[74]. La estatuilla de la figura sentada, hoy no localizada, estaba en el despacho del duque, y de ella se aprecia el fragmento de sus piernas sobre el mueble de la izquierda **(Fig. 3)**[75]. Fue realizada por **Michel-Louis Victor Mercier (**1810-1894)[76], escultor formado con Pradier, quien seguramente le introdujo a la familia Orleans, artista especializado en retratos, algunos de los cuales le encargaron los duques para su palacio de Castilleja.

En el despacho alto se exhibía el busto de escayola en un bajorrelieve ovalado, de h. 1851, del vizconde francés *Joseph de Vigier* (1821 - 1894), otra muestra de aprecio personal de quien fuera compañero de estudios de varios de los hijos de Luis Felipe y gran pionero de la fotografía en Francia. Viajó a España en 1850 y estuvo en Sevilla durante dos años, con el mecenazgo del duque de Montpensier, dado el profundo interés y conocimiento que el duque tenía por la fotografía, y volvió en 1853. Aunque figuraba como obra anónima en 1866, en 1892 se menciona su autor, **James Pradier** (Ginebra, Suiza, 1790 - 1852)[77], que retrató prácticamente a toda la familia Orleans.

También el duque se interesó por artistas de estilo trovador (*Troubadour*), un género anecdótico de inspiración mística que rememoraba, de forma idealizada, la Edad Media. El grupo *La disertación* de dos monjes o *Dos monjes leyendo* se aprecia en el Salón de las Columnas, en la parte inferior de uno de los muebles en el lado derecho **(Fig. 1)**, y más tarde recolocado sobre una peana **(Fig. 2**) - se trata del mismo Salón visto desde los dos extremos -. Es obra de **François-Michel Pascal** (París, 1810 - 1882), probablemente el representante más destacado de este estilo,

[74] Latour, 1849. Bruña, 2011. Rodríguez Díaz, 2019, p. 411.

[75] La fotografía se ha publicado en varias ocasiones, pero en algunos casos está cortado el lateral izquierdo y no se aprecia el fragmento de la escultura. En Lleó, 1997, p. 104, si se aprecia.

[76] Catálogo, 1866, LXXVIII. FIDM, *Inventario* 1880, Sanlúcar. Para el escultor, Lami, 1919, vol. III, pp. 436-439.

[77] Catálogo, 1866, XVI. AHPM, *Inventario* 1892, nº 5177. Sobre el retratado, Fontanella, García Felguera, 1994, pp. 17-19. Sánchez, Piñar, 2017, pp. 106, 110.

escultor ornamentista formado con David D'Angers, y colaborador de los grandes arquitectos restauradores como Viollet Le Duc[78].

Junto a la singularidad de las obras francesas, también hubo bronces de factura española. Los duques apreciaron la producción de la Fábrica de Armas de Trubia en Asturias. El horizonte creativo de esta fábrica militar se amplió temporalmente con una sección artística, que produjo innumerables retratos en bronce y hierro colado de personajes ilustres de la sociedad española de mitad del siglo XIX, políticos, militares y miembros de la familia real, entre los que se encuentran sus propios bustos, el *duque y la duquesa de Montpensier* **(Figs. 10 y 11)**. Ambos se representan vestidos de gala, realizados con gran preciosismo, concebidos prácticamente como retratos oficiales de corte, la duquesa, con sencilla corona y banda de la Orden de Mª Luisa, y el duque con uniforme militar y los collares del Toisón y de la Real Orden de Carlos III. **José Piquer y Duart** (Valencia, 1806 - Madrid, 1871) escultor de cámara y director de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los tenía concluidos en escayola en 1852 y fueron fundidos en 1855[79]. El interés por este tipo de retratos ya se mostró en la Exposición celebrada en Sevilla en 1858 que precisamente los duques propiciaron, y donde se expusieron sus efigies en bronce, hoy en colección particular[80]. Antonio de Orleans y Luisa Fernanda encargaron también otra versión de ambos bustos en hierro bronceado, para tener sus retratos en el palacio de Sanlúcar de Barrameda, que conservan los herederos de los duques de Montpensier[81].

En el uso de la escultura como propaganda, los duques reunieron en San Telmo catorce bustos de Trubia, catalogados en 1866 como anónimos, mayoritariamente modelados por Piquer en 1849 de forma realista, con una nobleza serena y un planteamiento formal, todos cincelados por **Carlos Delmez** en 1855, que estaban en su biblioteca y en el Salón de las Columnas, y alguno fue trasladado luego a Sanlúcar. Se trata de un conjunto de personalidades políticas adheridas a la causa de Isabel II, como *Alejandro Mon*, *Francisco Serrano*, *Baldomero Espartero, Manuel Gutiérrez de la Concha, Pedro José Pidal*, que intervino en las negociaciones matrimoniales de Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda o *Francisco Javier Castaños* que, entre otras responsabilidades, fue el segundo tutor de ambas hermanas en 1844, asumiendo brevemente la regencia hasta la mayoría de edad de Isabel[82].

---

[78] Bellier, 1882-1885, pp. 211-212. Berray, 1885, p. 169. Lami, 1919, p. 45. Benoist, 1912, p. 75.

[79] Pardo, 1951, pp. 121-132, 292-294. Azcue, 2013.

[80] FIDM leg. 474-3. "Bellas Artes [en el estudio de Piquer]", *La España*, 26 de mayo de 1852, p. 4. Catálogo, 1858, nº 740. Catálogo, 1866, LXXXIII y LXXXIV. Suárez, 1993, pp. 204-207 (ejemplares en bronce y hierro), y lám. Suárez 1996, pp. 42-45, 178-180.

[81] FIDM leg. 474-3. Lleó, 1997, p. 188, sin autoría. Catálogo, 1866, Sanlúcar de Barrameda, I y II. Existen también versiones de los retratos de los duques en hierro bronceado en el Museo del Ejército nº 24120 y 40171, también existen en la propia Fábrica de Trubia, y en el Senado una versión de la duquesa estudiada en Reyero, 1999, p. 460.

[82] Catálogo, 1866, LXXII, CVI, LXXXVIII, LXXXIX, y LXXI, LXLII. APV, *Efectos de la Condesa de París. Vendidos. …* los de Pidal y Mon. FIDM, *Hijuelas 1900, Antonio de Orleans*, 717 nº 88-92, Todos ellos, sin localizar. No es posible en este ensayo incluir un resumen biográfico de todos los políticos retratados. Estudiados todos los ejemplares de estos personajes procedentes de Trubia

Del mismo conjunto, dos bustos que figuran como anónimos fueron sin duda, realizados en Trubia por **Francisco Elías Vallejo** (Soto de Cameros, 1782 - Madrid, 1858)[83], un artista que transita entre el neoclasicismo y el romanticismo. Por un lado, *Agustín Argüelles,* personaje esencial en la política de la primera mitad del siglo XIX, que jugó un papel fundamental como primer tutor en la infancia de las hijas de Fernando VII hasta 1843, y especialmente por la protección que ejerció cuando la reina regente se exilió a París en 1840. Y por otro, *Jovellanos* gran pensador ilustrado del siglo XVIII, defensor de la educación, y personalidad vinculada a Sevilla y a las tertulias culturales de su época, donde vivió diez años, y donde inició su colección pictórica. También como anónimos figuraban los retratos en hierro colado de *Ramón María Narváez,* Duque de Valencia y del teniente general *Javier Azpiroz, director general de Artillería*, quien remodelara la fábrica de Trubia que se restableció en 1844. Sin embargo, está documentado en la propia Fábrica que fueron realizados por **Francisco Pérez del Valle**[84], autor del retrato citado de *Isabel II joven* en escayola.

Otra singularidad fue la de encargar obras a escultores andaluces, de forma similar a la pintura, si bien es cierto que los duques solo compraron, pero no promovieron y financiaron a escultores una estancia en España, como sí lo hicieron con algunos pintores. Adquirieron obras a especialistas en barros populares desde 1849, que era otra fórmula de vincularse con la ciudad y sus tradiciones. Los duques llegaron a apreciar el valor de este tipo de esculturas, algunas muy populares, difundidas dentro y fuera del ámbito andaluz, y los ejemplos de escultura costumbrista andaluza en barro cocido en sus palacios no fueron tan escasos como podría parecer. El hecho de que no figuren en los inventarios, que hoy no se conserven y que no haya documentación descriptiva para reconocerlos, puesto que su existencia se basa en datos tomados de encargos, cartas y facturas, ha dado lugar al desconocimiento sobre este aspecto del coleccionismo ducal. Pero un buen número de artistas representados en San Telmo fueron escultores enraizados en la tradición barrística, cuya popularidad entre la sociedad andaluza fue tan grande, que este género se convirtió en un reclamo, especialmente, para el mercado turístico de viajeros extranjeros. Fue clave en esta selección la intervención de **Joaquín Domínguez Bequer** (1817 - 1879), pintor de cámara honorario de Isabel II, pintor de cámara de los duques de Montpensier y tutor artístico de sus hijos, una destacada personalidad en la ciudad, y el primer director de su Museo de Pinturas[85]. Su amplio conocimiento del arte del momento, y especialmente andaluz, fue decisivo en el asesoramiento para la selección de escultores y de temas, él encargó escul-

en Suárez, 1996 y 2004.

[83] Catálogo, 1866, LXXIII y LXXIV. APV *Otro inventario Condesa de París*, 1899, nº 77, p. 53-54, "vendidos". Pardo, 1951, pp. 113-121, 284-302. Suárez 1996, pp. 22-25, 110-113 y lám.

[84] Catálogo, 1866, LXLVII y LXLVIII. FIDM *Hijuelas 1900, de Antonio de Orleans*, 717 nº 97-98. Pardo, 1951, pp. 133-121, 305-309. Suárez, 1996, pp. 26-30. Azcue, 2004.

[85] Rubio, Piñares, 2015, pp. 91-100.

turas en nombre de los duques y, de hecho, en muchos casos fue quien dio el visto bueno a las facturas.

Destacó entre los especialistas representados en barros populares malagueños de formato mediano y pequeño **José Cubero Gabardón** (Baena, 1818 - Málaga, 1877), muy famoso y requerido por sus figuras de bandoleros, toreros, guitarristas y bailaores. Un gran número de familias nobles y burguesas andaluzas, y también los viajeros por Málaga particularmente británicos, compraron sus obras[86]. Cubero facturó en 1849 a los duques un conjunto de nueve figuras populares, siendo la más cara un *contrabandista a caballo*, seguido de un *grupo de picador*. Todas ellas mostraban como, dentro de este género de costumbres populares, también se cultivó la creatividad y, a veces, la fantasía en sus diseños, y dieron especialmente a los bandoleros una concepción romántica, reforzada precisamente por el interés extranjero ante este fenómeno.

Poseyeron asimismo bustos de personajes de la literatura y la historia de España mostrando su cercanía a la escultura del foco artístico andaluz, que tampoco figuran en el catálogo de 1866, testimonio de su clara conciencia de que este tipo de iconografía reforzaba y reafirmaba su estatus, y sin duda tenían un claro propósito de autoafirmación, junto a retratos similares en pintura. Además, encargaron un amplio conjunto de veintiséis bustos en relieve en barro, una galería de ilustres del arte patrio para decorar las pilastras del patio central de San Telmo, modelados por escultores sevillanos, malagueños, cordobeses y valencianos[87], con los que también mostraban su erudición y su alto nivel cultural. De esta manera, paseando por el palacio, se podían contemplar las efigies desde *Velázquez, Murillo* o *Martínez Montañés*, a *Cervantes, Garcilaso* o *Lope de Vega*, pasando por *Maimónides* o *Luis Vives*. Junto a ellos, también se distinguen cuatro tondos en relieve en las galerías del patio principal que representan a *Isabel la Católica, María de Molina, Blanca de Castilla* y *doña Berenguela*, reinas que tan simbólico sentido tenían como antecedentes en la legitimación del reinado de la hermana de la infanta.

En la nómina de esculturas de sevillanos ilustres, destaca el busto del pintor universal *Velázquez* en escayola bronceada, obra muy probablemente de **Vicente Luis Hernández y Couquet** (Valencia, 1807 o 1837 - Sevilla, 1868)[88] formado en Valencia, pero afincado en Sevilla, y recomendado a los duques por el conde de Ripalda ya en 1854. Fue Académico en esta ciudad y director de la restauración de escultura de la fachada de las Casas Consistoriales en 1865.

De otras procedencias poseyeron algunos ejemplos muy emblemáticos. Particularmente una obra de **Antonio Montauti** (Florencia, 1685 - después de 1740) activo desde 1708, que trabajó principalmente en Florencia y Roma, protegido por Francesco Maria Medici. En el salón de ante cámara de San Telmo se encon-

[86] Romero, 1993. También hay barros de Cubero en el Museo del Romanticismo, Madrid. De la Banda, Romero 2002.

[87] Artistas y obras que se estudian en Azcue Brea, actualmente en preparación para 2025.

[88] Ossorio, 1884, pp. 331-332. Besa, 2016, pp. 372, 375.

traban dos retratos en bronce de *un caballero y una dama romanos* hechos por él, y en el Salón de las Columnas una de las mejores obras de la colección, *El hijo pródigo* **(Fig. 12)**, grupo en bronce que, aunque firmado y datado en 1724, figuraba sin identificar[89]. Se trata de uno de los doce grupos realizados entre 1722 y 1725, una composición de cuatro figuras modelada con soltura y dominio técnico, de carácter pictórico como toda la serie de asuntos bíblicos, y éste considerado el más elaborado de todos. Esta serie fue un encargo de la gran mecenas Anna Maria Luisa de Medici (Florencia 1667 - 1743), Electora palatina y ultima representante de los Medici, quien en 1737 legó el patrimonio familiar a Florencia en lo que se denominó "el pacto de familia" [90]. En 1803 se subastaron bronces italianos y franceses del Palacio Pitti que habían pertenecido a la Electora, y este grupo fue adquirido por Jean Philippe-Gui Le Gentil, Conde y Marqués de Paroy, que inmediatamente lo vendió al rey Carlos IV junto con casi una centena de bronces que poseía, a cambio de una renta vitalicia, pasando a formar parte de la colección real española desde entonces[91]. Quizá Isabel II se lo regaló a los duques antes de 1866, ya que tiene marcado en la base el número romano que se le dio ese año en su catálogo, "CIII", y durante un tiempo estuvo expuesto en el Salón de las Columnas. Fue heredado por el infante Antonio, duque de Galliera, y hoy se encuentra en el Instituto de Artes de Detroit[92].

Por lo que respecta al arte portugués es interesante un grupo en bronce, difícil de atribuir porque figura en 1866 como "*estatua ecuestre del Conde Rantzau,* obra de F. et Assis (F. significa el Rey viudo de Portugal D. Fernando)". Hemos podido constatar que se trata del resultado de la colaboración entre dos artistas portugueses en 1855. Por un lado, el escultor de tradición académica **Francisco de Assis Rodrigues** (Lisboa, 1801 - 1887), discípulo de la Escuela de Machado de Castro, teórico, y centrado en la escultura monumental, profesor y director general da Academia de Bellas Artes de Lisboa, y autor de obras importantes para la historia del arte de Portugal[93]. Por otro, el rey consorte **Fernando II de Portugal** -

[89] Catálogo, 1866, retratos del caballero y la dama de "Montavti", XLIV, XLV; grupo del hijo pródigo, CIII, de "autor desconocido".

[90] *Nota,* 1724, p. 9. *Paintings and Sculptures*, 1973, nº. 35. Montagu, 1975. Casciu, 2006, nº 172, pp. 312-315. Schmidt, Bellesi, Gennaioli, 2019, pp. 246 -277, lograron reunir once de los doce grupos de esta serie que realizaron otros importantes escultores italianos y se localizan, junto con el que perteneció a los Montpensier, hoy en Detroit, en el Museo del Prado, la colección Etro en Milán, el Hermitage en San Petersburgo, el Museo de la ciudad y Galería de Arte de Birmingham, el Museo de Artes Aplicadas de Colonia, el Museo Nacional del Bargello y la Galería de los Uffizi en Florencia, la Fundación eclesiástica Instituto Marchesi Teresa, Gerino y Lippo Gerini en Roma, y dos en Patrimonio Nacional y el Metropolitan Museum. El ejemplar que fue de los Montpensier en este catálogo nº 56, pp. 272-273.

[91] Sancho, 2006. Herrero, 2009. pp. 23, 25-27.

[92] Darr, Barnet, Boström, 2002, pp. 70-72, ficha de catálogo redactada por Antonia Boström relata cómo quedó en manos de la viuda del duque de Galliera, Eulalia de Borbón hasta 1958 cuando pasó al mercado parisino, lo adquirió la galería Heim Gallery de Londres, fundada en 1965, que lo vendió en 1973 al Instituto de Artes de Detroit. 0,63.2 x 0,49.55 x 0,35.6 m.

[93] Raczynski,1847, pp. 86-90. Pamplona, 2000, vol. I, pp. 146 - 147. Lucas, 2014 con bibliografía anterior.

Fernando de Saxe-Coburgo y Gotha (Viena, 1816 - Lisboa, 1885), gran mecenas y amante de las artes, conocido como "el rey artista" por su talento como grabador y pintor, siendo esta escultura una actividad prácticamente aislada. Sobrino de Leopoldo I rey de Bélgica, cuñado del duque, fue el segundo esposo de la reina María II de Portugal, a quien regaló el palacio da Pena en Sintra tras su restauración. La estatuilla representaba a Josias Rantzau (1609-1650) cuya historia azarosa sugestionó al rey consorte, que también hizo un grabado de este soldado de origen alemán que estuvo al servicio de Luis XIII y Luis XIV, y al mando de Felipe de Orleans en la toma de Kessel, llegando a ser Mariscal de Francia, y triunfando en la Guerra de los Treinta Años[94]. El ejemplar de los Montpensier formaba parte de un número indeterminado de bronces idénticos, fundidos en París en 1855, regalados por el monarca a familiares y amigos, obra de estilo realista, que se conoce a través de las versiones en escayola y en bronce conservadas en Portugal, que pasó a la condesa de París y ella envió a Randan[95]. Los duques de Montpensier conocían al rey consorte, viudo desde 1853 y por tanto regente, al menos, desde 1856 cuando estuvo en Sevilla. Pudieron coincidir de nuevo con él en 1863 y en 1865, cuando viajó desde Cádiz a las ciudades más importantes de España. Quizá volvieran a encontrarse cuando los duques se trasladaron a Lisboa, desterrados por el Gobierno tras la Revolución de 1868. Fernando, regente varias veces, fue uno de los candidatos al trono español.

Entre las obras más antiguas se encontraban regalos o compras vinculadas al mundo oriental, como algunas misteriosas figuras traídas de un viaje que el duque realizó, aún soltero, por el Mediterráneo oriental como embajador francés en nombre de su padre. Y la obra de arte clásico más importante que poseyeron fue una cabeza en mármol procedente de Itálica de la *Dea Roma* **(Fig. 13)**, del siglo II d.C. Fue encontrada por Ivo de la Cortina en una controvertida excavación en 1839, publicada a modo de inventario ese año, y grabada en 1840[96]. El Gobernador Civil de Sevilla se la regaló a la reina regente María Cristina y fue llevada a Madrid. La reina entregó esta cabeza a su hija Luisa Fernanda, que la llevó a San Telmo, donde se expuso en el Salón de las Columnas (**Fig. 2)**. Se llevó en el siglo XX al palacio de Sanlúcar que había heredado el infante Alfonso de Orleans, allí fue descrita en 1979, y fue vendida posteriormente a *La Previsión Española*, hoy *Helvetia Seguros* en Sevilla, donde actualmente se exhibe. Diversos estudios han conseguido recomponer la historia de esta cabeza ideal, que interesó especialmente al duque por su afición arqueológica y su pertenencia a la Diputación Arqueológica[97].

---

[94] Catálogo, 1866, LV. Pamplona 2000, vol. II, pp. 286-287 biografía artística del rey. Xavier, 2016, p. 70 y 73 estudia esta colaboración artística y publica la escayola.

[95] Palacio Ducal de Vila Viçosa, y Museo Palacio Nacional da Pena, nº. PNP3741 en bronce, de cuya ficha de catálogo se han tomado los datos. *Condesa de París. Randan*, p. 3. ejemplar de San Telmo sin localizar.

[96] Cortina, 1839. Cortina, 1840 litografías, lám. 1. Beltrán, Rodríguez, 2012.

[97] Catálogo, 1866, LXXXV. Hübner 1862/2008, p. 356 ya la menciona en la colección Montpensier, "la pieza más hermosa hallada en Itálica". García Bellido, 1960, p. 150, nº 12, la estudia y la localiza en manos del hijo de los duques. León 1995, pp. 150-151, nº 49, ficha de catálogo. Rodríguez Hidal-

No solamente las esculturas ornaron los interiores, sino que también completaron las fachadas de San Telmo. En la principal, la fachada oeste, que tenía ya una portada barroca, hubo actuaciones de restauración por deterioros que afectaron, más puntualmente, a algunas de sus estatuas. En la nueva fachada sur, llamada "de los estípites" levantada entre 1854 y 1857 como acceso al Salón de las Columnas, se incorporaron en 1857 enmarcando el balcón dos estatuas realistas, que presentaban a los patronos de Sevilla y Francia, *San Fernando* y *San Luis*, diseñadas y supervisadas por el escultor **José Bover y Mas**, Académico de Merito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1829 - citado previamente -, y pasadas a material definitivo por el **José (Giuseppe) Galeotti** (Madrid, finales del XVIII - después de 1868?), oficial marmolista especializado, colaborador también de Ponciano Ponzano[98]. En la fachada norte, que no tenía ninguna decoración, el escultor **Antonio Susillo Fernández** (Sevilla, 1855 - 1896)[99], modeló figuras de cuerpo entero de doce sevillanos ilustres, ataviados con sus elementos identificativos: el escultor *Juan Martínez Montañés* (1568-1649), los pintores *Diego de Silva y Velázquez* (1599-1660) *y Bartolomé Esteban Murillo* (1617 - 1682): los humanistas *Benito Arias Montano* (1527 - 1598) y *Fernando Afán de Rivera* (1583 - 1637), el poeta *Fernando de Herrera* (1534 - 1597), el dramaturgo *Lope de Rueda (*1510 - 1565), el fundador del Hospital de la Santa Caridad *Miguel de Mañara* (1627 - 1679), el héroe del 2 de mayo de 1808 en Madrid *Luis Daoiz* (1767 - 1808) (de quien ya había esculpido otra estatua), el protector de los indios *Fray Bartolomé de las Casas* (1484-1566), el noble e historiador de la ciudad de Sevilla *Diego Ortiz de Zúñiga* (Sevilla, 1633 - 1680) y el Capitán General de los Reyes Católicos en la toma de Granada, *Rodrigo Ponce de León* (1443 - 1492). Afortunadamente, el Museo de Navarra conserva las fotos inéditas de los bocetos, probablemente tomadas en el taller de Susillo, que permiten valorar, mucho mejor, la mano del escultor a la hora de esculpir todos los detalles, y que nos sirve como testigo importante de los modelos **(Figs. 14 y 15)**[100]. Fueron realizadas en piedra artificial a partir de mortero de cemento armado con varillas de acero, llevan algunos de los atributos metálicos, y miden más de dos metros de alto **(Fig. 16)**[101]. No hay

go, 2004, p. 559. Beltrán 2008, nº 58 ficha completa de catálogo. SA, 2009. Beltrán, Rodríguez, 2011, pp. 44 y 45, y 2012, pp. 40-41. Beltrán, 2013, p. 46. Rodríguez Doblas, 2014, p. 20. Loza, Beltrán, 2021, pp. 421-422. 0,46 x 0,38 m.

[98] FIDM, leg. 136-1, correspondencia sobre el encargo, cobró 24.000 reales por realizarlas en piedra de Estepa. "Esculturas", en *La España*, 8 de julio de 1857, p. 1. Rodríguez Díaz, 2015b, pp. 120-121 y Rodríguez Díaz, 2018, pp. 88.90, publica el proyecto de esta fachada y los dibujos previos de Bover del 14 de diciembre de 1856 que conserva la FIDM. Sobre Galeotti, Prieto-Pérez, 2009, p. 24.

[99] La bibliografía sobre este escultor es amplia pero fragmentaria, su puesta en valor fue iniciada por Illanes, 1963 y 1975, y siguieron especialmente en diversos artículos Joaquín Manuel Álvarez Cruz, Juan Miguel González Gómez y Antonio de la Banda desde 1997. Todos ellos se citan en Azcue, 2022b.

[100] El resto de las imágenes de los bocetos de las estatuas, y su estudio se incluyen en Azcue Brea, actualmente en preparación para 2025.

[101] El estado de conservación por diversos motivos no es bueno y aunque se restauraron a finales del siglo XX, han ido sufrido deterioros, algunos importantes, y se estudia ahora el tratamiento de restauración más adecuado.

documentación y no se indicaba en ninguna biografía del artista en qué momento se produjo el encargo[102]. Dado el aprecio que profesaba la duquesa por el escultor - sobre el que existen muchas leyendas sin contrastar -, era previsible que fuera un encargo que ella realizó, tras la muerte de su esposo. Efectivamente fueron encargadas y costeadas por la duquesa viuda, y es la prensa la que da a conocer el encargo de la infanta, que dejó abierta la selección de los personajes[103]. De esta forma se indicaba que

"S. A. R. la Infanta doña María Luisa Fernanda ha encomendado al escultor don Antonio Susillo la ejecución de doce estatuas de hijos ilustres de Sevilla, que serán colocadas en los jardines del palacio. La duquesa viuda de Montpensier ha dejado a la libre elección del señor Susillo los doce inmortales cuyas estatuas hermosearán más y más los bellos jardines de San Telmo. Los periódicos de la capital andaluza aplauden con justicia el rasgo de desprendimiento de tan egregia dama"[104].

Este conjunto fue la última adquisición de escultura de los Montpensier, que hoy sigue coronando la fachada del inmueble, hoy sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

V. Un oasis sevillano: los jardines de San Telmo

Los jardines del palacio junto con sus huertas han sido estudiados esencialmente desde la perspectiva del diseño, la jardinería y la botánica, a partir del proyecto del jardinero francés André Lecolant, diseñado de acuerdo con el duque, que intervino también autor en el jardín del palacio de Sanlúcar[105]. Sin embargo, en los jardines había también otras sorpresas: "Entre sus tupidas y verdes frondas, resaltan bustos y estatuas de personajes célebres […] y por todas partes hállense motivos de agradables sorpresas"[106].

El catálogo de obras artísticas de los duques, impreso de 1866, incluye las esculturas que existían ese año en los jardines, treinta y tres obras en mármol, bronce y alabastro. Representan dioses mitológicos, diversos tipos de alegorías, bustos de personajes ilustres, animales, ídolos e incluso estatuas yacentes[107]. Se conservan, además, referencias documentales de más obras en estos espacios. Sin embargo, las esculturas de los jardines no se mencionan en la testamentaría de Luisa Fernanda, ni en otros materiales archivísticos de los duques, y no se conoce

[102] Falcón, 1991, sin paginar, fotos de todas las esculturas y detalles. Falcón, 1995, p. 37 y Lleó, 2004, p. 76. indican que se colocaron, pero no se habla del encargo. El aprecio de la infanta por el escultor ha tenido tanto eco que ha sido motivo de una novela en 2016.
[103] "Noticias", *La Iberia* 21 de marzo de 1894, p. 2.
[104] "Estatuas de sevillanos ilustres", *Diario de Manila* 6 de mayo de 1894, p. 3.
[105] Rodríguez Díaz y Rodríguez Doblas, 2017. Rodríguez Díaz, 2018, p. 152.
[106] Gestoso, 1892, pp. 516-517.
[107] Catálogo, 1866, del CXXXVIII a CLXX. Falcón, 2005, p. 38

ningún plano o planta del jardín donde aparezca reflejada la identificación y la ubicación de cada una.

Se ha escrito de forma muy desigual y sin pormenorizar sobre este aspecto, y sin relacionarlo con el catálogo de 1866. Del posible análisis formal de este conjunto, se deduce que no hubo una convergencia entre el espacio ajardinado y el arte que allí se encontraba, no hubo un programa expresamente definido para elegir los modelos o las temáticas, ya que se trató de un universo muy variado en tamaños, procedencias, iconografía y consideración.

De esta forma se intuye que no hubo una relación premeditada con el paisajismo, y por tanto tampoco una jerarquía en la ubicación de las estatuas. No se planteó un lenguaje univoco en las tipologías tan variadas que se encontraban en ese pequeño micro mundo en que se convirtieron los jardines sevillanos, a excepción del jardín romántico que albergó sepulcros con una historia novelesca. Pocas imágenes se localizan en las que las esculturas son reconocibles, a excepción del monumento en bronce de Fernando VII. Seguramente las esculturas tuvieron una finalidad, como sucede en muchos jardines, el simple deleite estético, como un elemento imprescindible de ornato, y tuvieron el valor simbólico que, este tipo de conjuntos proporciona como elemento de posicionamiento social, un concepto que los duques tenían interiorizado de la tradición francesa e inglesa en este campo. En definitiva, no fue un jardín de esculturas, sino un jardín con esculturas, que los sevillanos pudieron conocer, pues solían los jardines al público varias veces al año, pero que ninguno describió.

Cuando la infanta cedió en 1893 el palacio de San Telmo al Seminario, incluyó una zona segregada del jardín que también pasaba al Arzobispado, y que ella se había reservado según la misma escritura de cesión. Allí se concentraban buena parte de las esculturas. Por tanto, tal como se ha relatado en relación con la estatua de Fernando VII, todas ellas pasearon a ser propiedad del Ayuntamiento sevillano cuando en 1926 el Arzobispado vendió al consistorio esta zona heredada de los jardines, con vistas a la exposición Iberoamericana.

Nos centraremos en las más destacadas. En el documento de compraventa figuran descritas, entre ellas, una serie de ocho estatuas[108], cuatro alegorías de los continentes - no se incluía Oceanía -, y las cuatro estaciones del año[109]. Ambas series siguen modelos similares a conjuntos anónimos de otras ciudades en España e Iberoamérica, lo que indica que buscaron repertorios iconográficos disponibles en el mercado de encargos. Algunas de las ellas quedaron rodeando la estatua de Fernando VII en el espacio que se corresponde con la actual glorieta del Perú, área urbana que queda desplazada del recinto que se identifica con el parque de María Luisa. En 1931 se retiró la estatua del monarca para protegerla, pero allí quedaron las columnas con esculturas.

[108] AGAS, Compraventa, 1926, pp. A.1.237.355 a A.1.237.358.

[109] Catálogo, 1866, anexo 1867, alegorías de los continentes CL a CLIII y alegorías de las estaciones CLIV a CLVII.

No está descrito en el documento de 1926 que las estatuas estaban sobre columnas, pero por las fotos anteriores que se conservan, parece que en el jardín de San Telmo ya estaban las ocho alegorías sobre columnas. Por las fotografías que se van a analizar a continuación, así estaba, entre palmeras, la alegoría de *Europa* en 1861-1864, y en 1901 se encontraban sobre columnas las alegorías del *Verano* y del *Invierno*. Se ha mencionado que en 1931 rodeaban a Fernando VII cuatro columnas, que es la impresión a la que induce su colocación en una imagen de época, pero es previsible que estuvieran las ocho separadas de alguna forma, o que cuatro de ellas se trajeran posteriormente.

De hecho, en esta glorieta del Perú que se abre a la avenida Maria Luisa, y en un degradado entorno, en la actualidad aún sigue habiendo esculturas sobre alguna de las siete columnas - es decir, que falta una desde algún momento indeterminado[110]. Lamentablemente de las alegorías de los continentes solo se localiza allí en la actualidad la que representa a *América* **(Fig. 17)** ataviada según una visión romántica del Nuevo Mundo, con penacho y faldellín de plumas. Aunque no se puede apreciar con nitidez dada su altura y su estado de conservación, se describe en versiones similares con sandalias, una piel de león al hombro, y carcaj y arco, y a sus pies un lagarto. La alegoría de *Europa* la conocemos e identificamos por paralelos de la misma serie, en la fotografía de 1861-1864 de Robert Peters Napper, donde se reconoce en la parte izquierda sobre la columna **(Fig. 18)**. La alegoría de *África,* con una cabeza de elefante como cimera, se conservaba sobre una de las columnas en la citada glorieta, al menos hasta 2010[111]. No hay ninguna información ni documentación en el Ayuntamiento de lo que pudo suceder con las tres alegorías de los continentes, pendientes de localizar[112]. Hoy se puede señalar que fue el marmolista y escultor **José Frapolli Pelli** (Lugano, Suiza 1818 - Málaga,

[110] Montoto, 1965, cita expresamente cuatro. Navarrete Pérez, 2015, p. 108. Ficha ampliada de bienes del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, consultada en 2023, "Bien histórico-artístico nº 39808 - Conjunto escultórico con fuente", (número genérico para todo el conjunto de esculturas), en la que solo se indica "1929, El conjunto se compone de una fuente circular en el centro rodeada por siete columnas de las cuales cuatro de ellas sirven de base a esculturas de figuras alegóricas", sin ninguna descripción ni detalle. En la *Guía digital del patrimonio mueble de Andalucía* - IAPH figuran como obras francesas de la primera mitad del siglo XIX, y que "podrían provenir de los jardines del palacio de la reina María Cristina en París" junto con la estatua de Fernando VII en 1861. La documentación sobre la escultura de Fernando VII aportada en este discurso, aclara que el envío desde París fue solo del bronce.

[111] En 2010 sí figuraba con fotografías, en la *Guía digital del patrimonio mueble de Andalucía* - IAPH, código 185001. Navarrete Pérez, 2010, p. 132 y Navarrete Pérez, 2015, p. 108 incluye en ambas la foto, sin referencia a la fecha en que se tomó. Se han organizado movimientos ciudadanos en defensa de los parques y jardines, y en particular el blog "los apuntes de Daniel", 9 de junio de 2020, que indica sin más datos e incluyendo la fotografía, "que fue robada en 2011". http://culturadesevilla.blogspot.com/2020/06/el-misterio-de-las-esculturas-de-la.html

[112] Se han buscado en la ciudad y en los almacenes municipales sin éxito, con el apoyo de Alfonso Pleguezuelo y de las autoridades municipales en 2024. Los estudios sobre el parque y la exposición Iberoamericana no profundizan en estas esculturas sin documentar. Ninguna de ellas, ni las obras siguientes, parece que figuren en la app *Guía de Monumentos de Sevilla. Estatuas, fuentes y retablos*, Gerencia de Urbanismo, ArcGIS, Sevilla. Navarrete Pérez, 2010, p. 132, las data en 1929.

1902), quien gestionó su llegada a Sevilla en 1856. Presentó la factura por las cuatro, pero no indica expresamente que fuera su autor, por lo que, aunque esta sería una posibilidad, lo más plausible es que actuara de intermediario[113]. En su condición de empresario del mármol que tuvo taller primero en Málaga y luego en Sevilla, que se anunciaba como "propietario de canteras en Carrara", no le debió resultar complicado negociar la ejecución de las alegorías, de relativa calidad, que se debían hacer probablemente en Italia con fórmulas en serie para jardines, inspiradas en modelos de la centuria anterior. Y este hecho puede hacer pensar que fuera Frapolli quien hubiera podido suministrar o intermediar también en ejemplares de esta serie a otros coleccionistas en diversas ciudades españolas[114]. Él proveía de materiales para San Telmo y Sanlúcar, y colaboró con importantes instituciones, como las catedrales de Málaga y Cádiz[115].

En lo que concierne a las cuatro estaciones que también se situaban en la glorieta del Perú, las circunstancias son también sombrías. En la actualidad solo se conservan dos de ellas sobre columnas, *el Invierno,* un anciano cubriendo su cuerpo para abrigarse del frio, siguiendo modelos de finales del siglo XVIII, y *el Otoño,* tallada con otra estética, un joven a la manera de Baco, con un racimo de uvas en la mano derecha y una copa en la izquierda[116]. Tres de las columnas en la glorieta ya no tienen ninguna escultura sobre ellas, y no hay documentación al respecto, pero se conservan dos imágenes que ayudarían a su identificación. La alegoría del *Verano* se reconoce claramente, junto al *Invierno,* en una fotografía inédita de 1901 tomada por el fotógrafo René Ancely (1876 - 1966) en su viaje de novios por España **(Fig. 19)**[117]. Se trata de una figura femenina con indumentaria clásica hasta los pies, que se representa con la iconografía vinculada a Ceres, y similar con algunos matices, a las que se conservan en otros conjuntos de esta serie, como

[113] FIDM, leg. 136-1, Factura de Frapolli del 29 de marzo de 1856 de 6.000 reales "por cuatro esculturas en mármol de las cuatro partes del mundo", y otra del 30 de mayo de 64 reales por conducir las estatuas al palacio. Entre los anuncios de su negocio, Gómez Zarzuela, 1865, "Anuncios", p.16.

[114] Hay series similares de los continentes, dos en Valencia - jardines de Parcent y jardines de Monforte -, en los jardines de la Tamarita en Barcelona, precisamente diseñados por el ayudante de Forestier datadas en 1918 y atribuidas al escultor chileno Virginio Arias. También en Lima, Angol en Chile, catalogadas de Virginio Arias en 1892, y ejemplares sueltos en Villa Valdecilla en Cantabria o en el norte de Argentina entre otros. https://dtipian.wordpress.com/2017/11/17/las-esculturas-de-los-cuatro-continentes/ Vid Gil, Palacios, 2000, pp. 194-195. Heras, 2003, p. 435 y lám. Morales Folguera, 2003 y 2023 estudio completo de varias series, plantea que todas parten del modelo chileno de Arias, a finales del siglo XIX, lo que queda cuestionado al conservarse idénticas en de San Telmo desde 1856, y figurar además en el Catálogo, 1866.

[115] Álvarez-Benavides,1876, pp. 264-265. También aparecía así en los Boletines de Comercio.

[116] Catálogo, 1866, anexo 1867, CLIV y CLVII. Al parecer, sin número de inventario individualizado del Ayuntamiento. García Martín, 1992, p. 62 incluye una buena fotografía muy de cerca sin identificar ni indicar donde se ubica, se trata del *Otoño*.

[117] Heredó de su padre el fotógrafo Georges Ancely la pasión por la fotografía y la fascinación por los viajes, que combinó con su profesión de Magistrado, Doctor en Derecho, fiscal general y primer presidente de la Corte de Apelación de Pau. Fue un erudito y coleccionista y realizó miles de fotos. La foto la dio a conocer Dani Anton en 2017 en su web alminarserviciosculturales, aunque no es de George como se indicaba, sino de su hijo René.

el de Chile[118]. Y quizá se trata de la *Primavera*, la que aparece en la fotografía que se publicó en 1992 sin datos ni pie de foto, y de la que tampoco hay referencias[119].

Una de las columnas que ha quedado dentro de la zona vallada del inmueble abandonado frente al pabellón del Perú, se corona con una escultura que no pertenece a ninguna de las alegorías decimonónicas de los duques. Es la *Alegoría de Portugal* datada en 1955, obra del escultor Juan Abascal (Sevilla, 1922 - 2003) "en sustitución de la original que había sufrido daños irreparables", y que se desconoce por qué la anterior versión y esta se ubican allí[120].

Por otra parte, en la glorieta de la Concha del parque de Maria Luisa se pueden contemplar cuatro estatuas en mármol, las alegorías de las estaciones, que en un buen número de referencias se confunden con las procedentes de San Telmo. Nada tienen que ver, pues ya se ha indicado que, de las que pertenecieron a los duques, se conservan el *Otoño* y el *Invierno* en la glorieta del Perú. En 1914 se colocaron en esta glorieta de la Concha, diseñada como parte del proyecto del parque por el paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier, las alegorías de las estaciones, datadas en 1913, que se han atribuido a Manuel Delgado Brackenbury (Las Cabezas de San Juan, Sevilla, 1882-Sevilla, 1941)[121]. Nada tienen que ver con las originales propiedad de los duques, más estilizadas, que tenían indumentarias largas y diferentes detalles. Este conjunto de cuatro estatuas del siglo XX, del que hay versiones similares[122], fue retirado por motivo de vandalismo en torno a 2002 y se restauró, quedando desde 2008 en el patio del antiguo Pabellón de Marruecos, actual sede de la delegación de Parques y Jardines del Ayuntamiento donde hoy se encuentran[123]. Ese año se sustituyeron por otras copias marmóreas labradas por Lauren García Moreno, que son las

[118] En Atacama, Chile, otras similares en el Museo Histórico Nacional de Uruguay en Montevideo, y en el Museo republicano Brasil en Sao Paulo.

[119] Publicada en García Martín, 1992, p. 53, se trata de una elegante figura femenina vestida a la clásica con flores en la mano izquierda, que el autor vincula a la estatua de Fernando VII, pero sin datos de procedencia de la foto ni ubicación de la escultura, y que no se ha vuelto a publicar en los textos relativos a San Telmo.

[120] Navarrete Pérez, 2010, pp. 49, 144, "una de ellas (la alegoría a Portugal) cayó al suelo y no se pudo recuperar. La escultura que hoy podemos contemplar es una copia". Navarrete Pérez, 2015, p. 108.

[121] García-Martín, 1992, p. 230 reproduce el *Invierno* atribuido a Brackenbury pero citado como escultura decimonónica procedente de San Telmo. Atribución propuesta por Lafita, 1998, nº 5, p. 40 y lám. Navarrete Pérez, 2010, pp. 330-331. Navarrete Pérez, 2015, p. 134.

[122] Hay versiones similares, por ejemplo, en la plaza de Mina en Cádiz donde se datan a mitad del XIX.

[123] Las atribuidas a Brackenbury y las realizadas en 2008 no parecen tener número de inventario del Ayuntamiento. Lafita, 1998 señala que solo quedaban en la glorieta los pedestales, y el *Invierno* estaba en los almacenes municipales. González de Canales, 2003, p. 222, solo trata la restauración de los espacios, pero sí indica que "la rehabilitación concluirá con la instalación de las cuatro alegorías que se están restaurando". Navarrete Pérez, 2015 p. 134, da el dato de la retirada y las copias en 2008, y siguiéndole Rojas-Marcos, 2017, p. 245. García Moreno tiene su taller en La Roda, Albacete.

que hoy se contemplan en la glorieta de las Conchas, sin cartela, es decir, que son versiones del siglo XXI[124].

Asimismo, en el parque de María Luisa existe una glorieta o rosaleda llamada de doña Sol, dedicada a la hija del XVI duque de Alba, Eugenia Sol María del Pilar Fitz-James Stuart y Falcó (1880 - 1962), hermana del XVII duque de Alba y duquesa de Santoña, al parecer por su vinculación a la ciudad, donde se encuentran dos pétreas y estilizadas esculturas decimonónicas, de gran formato y en posiciones contrapuestas, en un deteriorado estado de conservación. La que centra la rosaleda, citada como "estatua de Doña Sol", con una larga y fina túnica, porta una amplia guirnalda de flores entre sus manos y gira la cabeza a su izquierda. Frente a ella, otra joven que se envuelve en un manto que cubre las piernas y la espalda y deja el torso desnudo, porta en la mano izquierda una corona de flores, girando la cabeza a su derecha, ambas sobre altos pedestales sin ninguna inscripción. Los especialistas en escultura propusieron, con lógica, que son obras decimonónicas que procedían de los jardines de San Telmo[125], lo que se confirma al consultar la compraventa por el Ayuntamiento en 1926, "dos estatuas de mármol sobre pedestal de piedra una delante del salón de columnas y otra en el jardín de las Infantas"[126]. Sin embargo, todavía figuran en ocasiones como datadas en 1959, e incluso hasta citadas como obra de Luis Gómez Estern, que fue el arquitecto municipal que proyectó y remodeló este y otros espacios de los jardines del parque de María Luisa, área que se inauguró el 22 de abril de ese 1959[127]. Parece que en 1961 hubo una gran riada que afectó a esa zona del parque, se remodeló, y podría ser cuando se incorporaron las dos esculturas. Esta procedencia se constata, además, al menos en el caso de la segunda escultura citada, a través de dos imágenes. En la foto de hacia 1861-1864 de Robert Peters Napper se reconoce en la parte derecha **(Fig. 18)**, y años más tarde, en 1901, al fondo de la imagen inédita, tomada por René Ancely en su viaje de novios **(Fig. 20)**.

Los duques tenían en el jardín, entre otras, las estatuas de tamaño natural de *Leda, Anfitrite, Flora* y *Ariadna*. En 2004 se ha publicado que en los almacenes municipales estaban pendientes de restauración cuatro esculturas "quizá procedentes de San Telmo" con idénticos títulos, "que los duques pudieran haber com-

[124] Navarrete Pérez, 2010, pp. 171, 330-331, con la referencia correcta y las cuatro fotos. En la *Guía digital del patrimonio cultural de Andalucía*- IAPH nº de código 185474 figuran como obras del siglo XIX "proceden posiblemente del Palacio de San Telmo. En el *Inventario diagnóstico de los monumentos públicos de Sevilla* 2020 de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento, distrito sur. ficha 515, la información está correctamente actualizada.

[125] Laffita, 1998, nº 11, p. 88.. Navarrete Pérez, 2015, p. 137. Rojas-Marcos, 2017, p. 260

[126] AGAS, Compraventa, 1926, pp. A.1.237.355 verso.

[127] Ficha ampliada de bienes del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, consultada en 2023 "Bien histórico artístico nº 39639, Glorieta de doña Sol", solo figura la primera escultura, datada en 1929. Navarrete Pérez, 2010, pp. 145, 333 en las fichas de ambas obras las data de 1959, pero en la ficha de la glorieta ya indica que proceden de San Telmo.

prado a Umbrete", localidad de donde procede un importante conjunto de bustos colocados en el sevillano jardín de las Delicias[128].

En sus jardines se descubrían entre la hiedra y el verdor diversas obras, así como tumbas romanas excavadas por el duque y, en un espacio, a modo de jardín romántico, una serie de sepulcros medievales con estatuas yacentes mutiladas, que hoy no se localizan, supuestamente de las víctimas de Don Juan Tenorio, que se conocen por las fotos de Laurent y más recientemente por el lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla de José García Ramos (Sevilla, 1852 - 1912) **(Fig. 21)**[129]. Según el catálogo de 1866, procedían del ex convento sevillano de San Francisco, conocido como la "Casa Grande de San Francisco", que se extendía por la actual Plaza Nueva, y fue desamortizado y derribado entre 1840 y 1843. En realidad, ese origen parece una leyenda que partió de una nota que Viardot incluyó en un texto de 1835, en el que confunde publicaciones, y que ninguna de las crónicas sevillanas conocidas por los historiadores lo menciona[130].

Finalmente recordar que se conservan en la sede central del Ayuntamiento sevillano una serie de cinco bustos "a la clásica" en la escalera y la galería alta, así como un retrato femenino atribuido a Coustou hijo, y dos jarrones, que la tradición señala como procedentes de San Telmo. No hay datos de su procedencia, ni documentación al respecto. No figuran en las obras mencionadas en los jardines en el catálogo de 1866, no se documentan en inventarios del siglo XIX, ni se localiza en el Ayuntamiento documentación, pues el legado que hicieron los hijos de la duquesa al consistorio en 1898 se componía solo cuadros[131]. Tampoco figuran en la parte segregada del jardín de San Telmo que la infanta donó al Seminario y el Arzobispado vendió en 1926 al Ayuntamiento para la exposición Iberoamericana. Sin embargo, es plausible que procedieran de San Telmo, por descarte en relación con esculturas propiedad del Ayuntamiento sevillano, pues el jardín se decoró con

[128] Así lo indica Amores, 2004 pp. 335-336, al que agradezco su colaboración, aunque no llegó a verlas, al parecer fue una referencia oral. Se corresponderían en el Catálogo, 1866 con los nº CXLVI, CXLVII, CXLVIII y CXLIX, obras en mármol de tamaño natural. No se han podido localizar.

[129] Catálogo, 1866, nº CLXII, CLXIII y CLXVI. Mas, 1882. Gestoso, 1892, pp. 517-518. Se conservan en el IPCE alguna de las fotos de Jean Laurent, publicadas en Calvert, 1907 y otros autores. AGAS, Compraventa, 1926, pp. A.1.237.355 verso. Falcón, 1991, p, 234 las menciona de alabastro. Beltrán, 2002, pp. 33-34. Lleó, 2004, p. 76. Beltrán, 2012, pp. 64-68. *García Ramos* 2012, p. 59, lienzo inédito que se dio a conocer en esta exposición. Graciani, Chaves, 2014, p. 59. Rodríguez Diaz, 2018, p. 155. Nieto, 2022, pp. 157-158. 0,40 x 0,57 m.

[130] Viardot, 1835, pp. 344-345. Cortines, 1996, pp. 95-96, profundiza en el error con datos precisos y toda la bibliografía anterior.

[131] Collantes, 1967, p. 75, "Esculturas nº 7 a 10", menciona solo cuatro, dos femeninas y dos masculinas, procedentes de San Telmo sin citar justificación. Fernández-Martín, 1992, p. 218. Méndez, 2012, p. 159 y lám. Navarrete Prieto, Fernández Gómez, 2014, p. 63, proponen la procedencia de la misma donación los descendientes hicieron en 1898. No se citan en la guía didáctica del Ayuntamiento de Sevilla de 2020. La ficha ampliada de bienes del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, consultada en 2023, "Bienes histórico-artísticos nº 32938, 32939, 32950, 32951 y 34256", refiere cinco bustos clásicos de mármol sobre columnas, tres masculinos y dos femeninos, de la segunda mitad del XVIII. En cuatro de ellos se indica "Donación al Ayuntamiento en el año 1898, de las esculturas del palacio de San Telmo, propiedad de la infanta Dª Maria [sic]".

varios bustos, presumiblemente clásicos o copias, citados muy genéricamente[132]. Las columnas donde se apoyan, y al menos dos de los bustos se reconocen entre los cuatro que se muestran en la foto de la sala elíptica del pabellón del palacio de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929[133]. La que más probablemente respondería a la procedencia de San Telmo aunque no se cita en los inventarios de las colecciones de los duques, es el retrato de la artista grabadora y aficionada a la pintura *Madame Margarita Le Comte* (o Lecomte) (1717 - 1800)[134] **(Fig. 22)** expuesto discretamente en el salón de plenos del Consistorio. La escultura sigue el modelo de 1748 de **Guillaume Coustou hijo** (1716 - 1777), artista perteneciente a una saga de escultores formado en Italia y de exitosa carrera[135]. Está documentado que los duques ya tenían dos obras del padre de este escultor, Guillaume Coustou (1677 - 1746) (LII y LIII), representando *dos domadores de caballos*, probablemente una versión de su obra más famosa, "Los caballos de Marly". El busto sevillano es menos dulce en la talla del rostro y algo menos suave en los detalles que el original en mármol, firmado y datado en 1748, que se conserva en el Museo Nissim de Camondo en París[136]. En todas las versiones lleva en el cabello una flor cerrada, que en la de Sevilla está semi abierta.

VI. Hacia una visión programática de la memoria familiar. El mármol perenne en Panteones y esculturas funerarias

San Telmo tuvo su propio panteón familiar, que se renovó y fue utilizado hasta 1887. Con este destino los duques encargaron un *Cristo* en mármol de Carrara de primera clase, tallado en un bloque único, en una cruz de más de dos metros. Se colocó en un altar de mármol del que se conservan casi todas las piezas, quedó en la capilla de San Telmo cuando el palacio pasó al Arzobispado, y allí continuaba cuando fue vendido a la Junta de Andalucía. Hoy se conserva en la capilla del palacio, por el momento sin exponer. Su autor fue el profesor de escultura **Bartolomeo (**Bartolomé) **Argenti** (Viggiú, Italia - Sevilla, 1888), especializado en

[132] A no ser como propone Amores, 2004 p. 335, que sea un error, y que procedieran de los almacenes del Museo de Bellas Artes, lo cual parece difícil.

[133] Publicada en Navarrete Prieto, 2014, pp. 29, 102-103, conservada en la fototeca de la Universidad de Sevilla nº 4-4797. En el pabellón se exhibían obras de diversas procedencias privadas y religiosas. Coincide que en esta vista solo hay cuatro bustos, y que cuatro son los que describe Collantes, 1967, p. 74.

[134] El estudio más completo sobre Madame Le Comte, su vida y sus retratos en Lebrument, 2011.

[135] Ficha ampliada de bienes del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, consultada en 2023, "Bienes histórico-artístico nº 34254". Collantes, 1967, p. 74, "Esculturas", nº 1 y lám. Fernández-Martin, 1992, p. 218 y lám. citado como "Counston". Méndez, 2012, p. 159.

[136] Nº inv. CAM 412, donde también conservan una versión en bronce datada h. 1770 nº CAM 108. Otros ejemplares del busto en bronce datados en 1750 en el Museo Victoria & Albert, nº A.1-1962, y en la Galería Nacional de Dinamarca en Copenhague, nº KMS5954, otros en mercado, todos con la misma inscripción en la peana, similar al del Ayuntamiento. *Musée Nissim de Camondo* 1998, nº 108, p. 24 y nº 413, p. 71.

iconografía religiosa, que se instaló y realizó en Sevilla muchas obras. El 3 de marzo de 1871 se comprometió a ejecutar en ocho meses el *Cristo* siguiendo las indicaciones de Joaquín Domínguez Bécquer y copiando el de Martínez Montañés de la Catedral sevillana, una decisión con la que se reivindicaba la escultura barroca policromada. Realizado con un cuidadoso estudio anatómico y una ejecución técnica minuciosa, sigue de cerca el modelo establecido con la cabeza inclinada, cuatro clavos y el pie derecho por delante del izquierdo **(Fig. 23)**[137]. En este sentido, contaron en su colección con un conjunto menor de asuntos religiosos en bulto redondo y relieve. Está claro que esa parcela estaba cubierta con la pintura y los grabados, y hubo pocas obras de esta temática aunque, sobre todo, muy representativas de santos vinculados a Sevilla y en formatos pequeños.

En cuanto al interior del palacio, el despacho de Antonio de Orleans, anexo a la biblioteca fue, probablemente, la estancia que, con más intensidad mantuvo el culto y el recuerdo de los familiares fallecidos, donde reunió todos los elementos de *memorabilia* familiar. El primero en llegar en 1850 fue el *retrato funerario de Fernando Felipe,* duque de Orleans **(Fig. 24)**, gran mecenas y coleccionista hermano del duque de Montpensier, fallecido en un desgraciado accidente en 1842 tras desbocarse los caballos de su carruaje. El rey Luis Felipe hizo construir en 1843 en el lugar del infortunio de su primogénito, junto al puente de Neully en París, la Capilla Real de San Fernando. Allí se colocó la estatua yacente de su hijo, diseñada por Ary Scheffer y ejecutada en mármol por **Henri de Triqueti** (Conflans-sur-Loing, 1803 - París, 1874), escultor de vasta cultura y hondo sentimiento religioso, que ya en los años treinta había ejecutado un buen número de obras para el Gobierno y la familia Orleans. Triqueti talló en 1850, a partir la escultura yacente, tres fragmentos iguales en mármol de la cabeza de Fernando Felipe, por encargo de su viuda, Elena de Mecklemburgo-Schwerin (1814-1858). De ellos actualmente se localizan dos, uno en el Louvre que perteneció al médico de la familia Orleans, y el que poseyeron en San Telmo, que heredó la condesa de París, y lo envió desde su palacio de Villamanrique a su palacio de Randan, donde hoy se conserva[138].

Pocos años después, el despacho empezó a llenarse de recuerdos más dolorosos, los de sus propios hijos. Junto a las coronas de laurel que recordaban a los hijos fallecidos, y como una evocación aún más real, más tangible, los duques quisieron disponer de un recuerdo de la infanta María Regla, tras fallecer sin haber cumplido los cinco años (Sevilla, 1856 - Sanlúcar de Barrameda, 1861). Encargaron en mármol el *brazo de* la *infanta María Regla* hoy sin localizar que, quizá, pudo realizarse a partir de un molde del brazo original. El duque solicitó un año después, en 1862, doce ejemplares en escayola del brazo (en algunos documentos

[137] FIDM, *Inventario de San Telmo* 1897, "Panteón" nº 4899, p. 337. APV, *Alhajas [s.f.]* "Panteón nº 1". Gestoso, 1892, p. 515, único autor que lo menciona. Pellegatta, 1894, p. 77. 1,38 x 2,75 m,

[138] Catálogo, 1866, XVII. FIDM *Inventario* 1877, nº XVII, p. 36. APV *Condesa de París. Randan*, p. 2, "Busto en mármol Retrato del Duque de Orleans hecho por Triquete [sic]". *Ary Sheffer,* 1980, "Esquisse pour le monument funèbre du Duc d'Orléans", pp. 132-135. Bellenger, 1990. Leroy-Jay, Dion-Tenenbaum, 2007, p. 14. Gain, 2020. Viguier-Dutheil, Deschamps-Tan, 2021, pp. 290-291, 334-335. La cabeza del Louvre nº RF 4378 y la del Domaine royal de Randan nº DR1999-606.

se habla de las manos), presumiblemente, como una costumbre decimonónica, para enviar a sus hermanos y a otros familiares[139]. Tanto las escayolas como el mármol fueron realizados por **José Piquer** (Valencia, 1806 - Madrid, 1871), a quien los duques conocían por su trabajo en la Corte y por los bustos que poseían realizados en Trubia en 1855, y a quien apreciaban por su estilo realista y su gran preocupación por el estudio del natural[140]. La alta consideración que tenían por Piquer había quedado patente en el regalo que le enviaron, justo un mes antes de fallecer su hija, "un estuche de terciopelo con dos candeleros de oro y plata, y una gran copa de oro, con adornos de plata y hojarasca esmaltados de azul, que lleva en su centro un bajo relieve de marfil"[141].

Los duques, que vieron morir a la mayoría de sus nueve hijos, decidieron mantener la tradición familiar de los Orleans de encargar estatuas funerarias yacentes en mármol de excelente calidad, para lo que contaron, de nuevo, con el escultor de Cámara de Isabel II, **José Piquer** y con el afamado artista francés **Aimé Millet**.

La infanta María Regla fue enterrada en 1861, en un primer momento en un panteón provisional en el Santuario de Regla cerca de Sanlúcar de Barrameda, cuya restauración se había financiado con la colaboración de los duques, y donde se habían restituido sus imágenes y el culto en 1852[142]. Encargaron su estatua yacente a José Piquer, y en otoño de 1861 se planteó el diseño para el panteón en San Telmo. Además de estimarle, el escultor fue elegido porque ya tenía experiencia en esculturas realistas de bebés fallecidos, pues había esculpido a dos hijos de Isabel II, como yacentes dormidos, tras su fallecimiento con pocos días de vida[143].

El 3 de junio de 1863 Piquer la tenía lista para su envío a España desde Italia, esculpida en mármol de Carrara de primera clase y a tamaño natural, a falta de pequeños retoques, y sin ejecutar el pedestal. El 1 de octubre comunicó que, en contra de su voluntad, el cajón con la escultura había tenido que viajar vía Marsella hacia Sevilla. Piquer rechazó fijar un precio y finalmente el 11 de diciembre presentó la factura por 50.000 reales de vellón, señalando que "aunque me abonara la mitad quedaría yo muy satisfecho y agradecido a los muchos favores que me ha dispensado, y distinciones con que se ha dignado honrarme, muy superiores a todo" [144].

Esculpió con gran esmero la figura de la infanta dormida, cuidó los detalles de la indumentaria, la representó coronada de rosas y con los cabellos sueltos

[139] FIDM leg. 481-2, doc. X, y 481-4 y 9.
[140] Catálogo, 1866, mármol, XXII. AHPM, *Inventario* 1892, nº 801. Rodríguez Díaz, 2018, p. 133.
[141] *El Contemporáneo* 26 de junio de 1861, p. 4. Se desconoce su paradero.
[142] *Recuerdos*, 1861, texto principal de Fernán Caballero, escritora protegida por los Duques.
[143] En 1855 la que se cree la *Infanta Cristina*, tercera hija de la reina, fallecida con tres días el 8 de enero de 1854, bronce en el Museo del Romanticismo nº 0835. Se le atribuye la del *malogrado príncipe de Asturias*, muerto al nacer el 12 de julio de 1859 cuya escayola conserva Patrimonio Nacional nº 10078682, y el bronce el Museo del Traje nº CE110391. Patrimonio Nacional tiene también en mármol la estatua yacente de una *Infanta*, sin identificar, nº 10087702. Ortega, 2012.
[144] FIDM leg. 136-1. Catálogo, 1866, nº LXIV. FIDM *Inventario* 1897, "Panteón" nº 4900, p. 337.

sobre un cojín, con los brazos cruzados sobre el pecho, y a sus pies un perro fiel[145] **(Fig. 25)**. Al final no se fabricó el pedestal, y hoy está colocada sobre un sencillo paralelepípedo con una placa al tamaño del pedestal, probablemente, la que tuvo anteriormente en el Santuario. Esta estatua yacente permaneció siempre en la familia, y hoy la conservan los herederos de los duques de Montpensier.

La tradición continuó dolorosamente. Llama la atención que en la testamentaría de Luisa Fernanda en 1897 se describen en el Panteón del palacio de San Telmo, junto a la escultura de María Regla, dos yacentes de sus hijos pequeños en material no definitivo. Por un lado, la estatua en barro del infante *Felipe Raimundo María de Orleans* (Sevilla, 1862 - 1864), mencionado en la herencia del hijo de los duques, y de la que sí se conserva una factura "en yeso", probablemente el mismo ejemplar ya pasado a escayola, obra del valenciano afincado en Sevilla **Vicente Hernández y Couquet**[146]. Por otro, la estatua en escayola del infante *Fernando de Orleans* (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1859 - Orleans, 1873), dato sorprendente pues este infante había fallecido en Francia. Quizá pudo ser modelada a partir de fotografías, y quizá no convenciera a los duques. Esta estatua yacente fue heredada por la condesa de París que lo donó al Seminario, por lo que hay que pensar que debió quedar en la capilla de San Telmo cuando recibieron el inmueble[147]. No hay noticias del paradero de ninguna de ellas.

Debieron pensar entonces en encargar otra escultura yacente diferente del infante Fernando, fallecido de sarampión en Francia con catorce años cuando estudiaba interno en el Seminario menor de La Chapelle de Saint-Mesmin, en Orleans. Trágicamente, tan solo un año después en 1874, falleció también en este país, en el castillo de Randan propiedad de Montpensier, el cuarto hijo de los duques, el infante Luis, con siete años. Por ello, decidieron encargar las esculturas yacentes en mármol de ambos infantes cuyos restos se encontraban en Francia, para que fueran enterrados y recordados junto a sus familiares en el panteón de los Orleans, la Capilla Real en Dreux, a ochenta kilómetros de París.

Dreux fue un proyecto funerario convertido en 1840, por iniciativa del rey Luis Felipe en la Capilla Real, el gran mausoleo de los Orleans de estilo neogótico, ampliado con una galería semicircular a modo de deambulatorio, para colocar las tumbas y los monumentos funerarios con esculturas yacentes de su linaje. El 23 de abril de 1843, una ordenanza estableció: "Nuestra Capilla Real de Dreux está dedicada a la sepultura de los príncipes y princesas de nuestra familia, así como al de nuestros sucesores, descendientes o herederos"[148]. En 1844 se trasladaron a la cripta los restos mortales de sus ancestros. Los diferentes miembros de la familia fueron esculpidos como figuras yacentes por los mejores escultores franceses del

[145] 1,37 x 0,65 x 0,15 m. Pardo, 1951, p. 129. Lleó, 1997, p. 191. Ros, 2002, p. 170 y lám.
[146] Vid nota 88. FIDM, *Inventario* 1897, Panteón nº 4901, p. 337 e *Hijuelas, 1900 de Antonio de Orleans* nº 972, yacente en barro.
[147] FIDM, *Inventario*,1897, p. 437, nº 4902. APV, *Alhajas [s.f.]asignadas a la Condesa de París*, "Panteón", nº 2 y APV *Efectos de la Condesa de París, Regalos*. "Al Seminario".
[148] Lelièvre, 1969, p. 14 y sig.

momento, a excepción del rey Luis Felipe de Orleans y su esposa que, como las máximas personalidades, tuvieron un monumento fúnebre diferente, él de pie, y ella orante. En el deambulatorio norte fueron colocadas las estatuas de los dos hijos de los duques de Montpensier, realizadas por **Aimé Millet** (París, 1819 - 1891), un reconocido escultor de gran personalidad, muy cercano a los Orleans. Esculpió en 1876 la figura yacente de *Fernando de Orleans* (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1859 - Orleans, 1873) **(Fig. 26)**, a quien representó muy serenamente, dormido, vestido con amplia camisola, con el brazo izquierdo sobre el pecho y el derecho con un libro a punto de caer, cubriendo gran parte del cuerpo por un sudario. Un año después, concluyó la de *Luis de Orleans* (Sevilla, 1867 - Randan, 1874) velado **(Fig. 27)**[149], en un ejercicio escultórico de extrema dificultad y alarde técnico, cubierto por una fina tela que, a modo de sudario, deja intuir las formas del cuerpo.

Desdichadamente, en esos años también fallecieron en Sevilla la segunda hija de los duques, Mª Amalia en 1870, y la tercera. María Cristina, en 1879. A ambas dedicaron, poco después, dos maravillosos monumentos funerarios hoy en el Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial, que realizó en mármol también **Millet**.

Hay que indicar que otro escultor español el zaragozano **Ponciano Ponzano**, artista clasicista formado en Roma, respetado en la Corte, y conocido de los duques de Montpensier, había trabajado previamente al encargo a Aimé Millet, en el proyecto funerario para la infanta *Mª Amalia de Orleans*, que modeló en escayola al completo y fue presentado en su taller. En 1875 Ponzano diseñó la escultura orante, no yacente como la haría posteriormente Millet. Este escultor ya había realizado esculturas para el Panteón de Infantes de dicho Real Sitio. En particular, era el autor de otra escultura orante en bronce para El Escorial, la infanta *Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias* (1804-1844), madre del rey consorte Francisco de Asís[150]. No hay datos suficientes para valorar por qué su estatua orante de la hija de los duques, en la que trabajó varios años, no se llegó a ejecutar[151].

El encargo a Millet de las esculturas de las dos hermanas estuvo vinculado, finalmente, al destino de sus restos mortales. Ambos cuerpos, junto a los de sus dos hermanos difuntos en España, Mª Regla fallecida en 1861 y Felipe en 1864, fueron trasladados en 1887 al Panteón de Infantes de San Lorenzo de El Escorial[152]. Los pequeños fueron enterrados en la sexta cámara sepulcral dedicada a los niños fallecidos antes de llegar a la pubertad, en las urnas asignadas en el llamado *Mausoleo de Párvulos*, una sencilla estructura blanca en forma de pirámide poligonal, organizada en tres cuerpos superpuestos de veinte nichos o columbarios, sin esculturas que los diferencien de los demás. Solo se identifican por sus epitafios

[149] Ambas estatuas en Dumesnil, 1891, p. 78.
[150] Rincón, 2002, pp. 74-78. Vid. nota 50.
[151] Martínez Ginesta, 1875. "[…] principales obras […] la infanta Amalia de Montpensier en genuflexión". Rincón, 2002, pp. 178, 180, 194, ficha de catálogo nº 85.
[152] FIDM, leg. 12-28, copia del expediente de Mayordomía Mayor de Palacio, traslación al Panteón de El Escorial de los cuatro infantes.

en latín en el frente, que rezan, sencillamente: "A María [Regla] de Orleans. Murió en 1861", "A Felipe de Orleans. Murió en 1864"[153]. Aunque los duques tenían la escultura yacente en mármol de Mª Regla, esculpida por Piquer, no tenía acomodo en el diseño del Mausoleo, por lo que quedó en poder de la familia.

Sin embargo, los restos de las infantas Mª Amalia (Sevilla, 1851 - 1870) y Mª Cristina (Sevilla, 1852 - 1879) se depositaron en dos tumbas independientes en la primera cámara sepulcral. Sus esculturas yacentes se encontraban en el panteón de San Telmo, a donde Millet las había expedido desde París en 1881, y a finales de 1886 las estatuas fueron trasladadas desde la capital andaluza al Escorial para colocarlas sobre sus restos[154]. Se trata de representaciones elegantes, serenas, de gran verismo, y cierta idealización. El escultor modeló la de Mª Amalia en 1878[155], a la manera más tradicional, como si estuviera dormida, con una inmensa guirnalda de flores entre las dos manos y largos cabellos sueltos **(Fig. 28)**. Concluyó la de Mª Cristina en 1880, y presentó el modelo al *Salon* de París de 1881 donde fue muy valorado[156]. La representó en actitud vital, recostada entre cojines, cubriendo su cabeza y busto con un espectacular trabajo escultórico en la mantilla de encaje que la envuelve. Lleva un lápiz en la mano derecha en la que apoya el rostro, y sujeta con la izquierda un cuadernillo, seguramente de dibujo **(Fig. 29)**. Sin duda estas esculturas trasladaban, de una forma emotiva y sensible, el sentido conmemorativo que sus padres deseaban.

Este análisis permite entender cómo las suntuosas estatuas funerarias yacentes, de gran elocuencia plástica, formaron parte de un programa de exaltación familiar y, desde luego, también político. Configuraron una puesta en escena en la tradición propia de la realeza, pero sobre todo significaron un sentido de permanencia, de memoria, de perdurabilidad que acentúa su magnífica calidad. Los duques de Montpensier se ocuparon de pensar en la evocación de sus hijos, pero no en su propia imagen para la posteridad. Ellos están enterrados, también, en la primera cámara sepulcral del panteón de Infantes junto a sus dos hijas, en un discreto y pequeño mausoleo con dos sencillos sepulcros de mármol, poco elocuente para trasmitir quienes fueron y para mostrar la relación que tuvieron con el arte, sin ningún elemento escultórico, solo con sus nombres inscritos en el frente, en su condición de padres de la reina María de las Mercedes[157].

Mientras que Mª Amalia y Mª Cristina tienen un monumento funerario escultórico de primera categoría, resulta cuanto menos paradójico dentro de esta visión política y de preservación de la imagen dinástica de los duques de Montpensier, que la quinta hija de los duques, María de las Mercedes de Orleans y Borbón (Madrid, 1860 - 1878), la más importante en relación con la historia de España, no

[153] Moreno, 1909, p. 48. Rodríguez Díez, 2014, pp. 839-840.
[154] FIDM leg. 108-21, correspondencia y facturas de los envíos desde París vía Hendaya el 31 de julio de 1881, y desde Sevilla a El Escorial. Rodríguez Díez, 2014, pp. 835-836.
[155] Dumesnil, 1891, p. 78. Patrimonio Nacional nº 10045100.
[156] Wolff, 1881. Dumesnil, 1891, p. 79. Patrimonio Nacional nº 10045098.
[157] Moreno, 1909, pp. 58, 60. Rodríguez Díez, 2014, pp. 835-836. Ros, 2002, p. 362, lám.

tenga ni un monumento funerario escultórico, ni siquiera un discreto mausoleo, y apenas se localice el lugar donde reposan sus restos. María de las Mercedes llegó a ser reina consorte de España en 1878 tras su boda con Alfonso XII, pero falleció a los cinco meses sin haber cumplido diecinueve años. Los duques no podían intervenir para plantear como debía ser recordada su hija a través de la escultura, dado que era el entorno real el que debía decidir, aunque es evidente que debieron estar muy contrariados. Dado el fervor que tenía por la Virgen de la Almudena, el desolado monarca mandó construir en 1883 una catedral que acogiera sus restos, por lo que su cuerpo quedó, temporalmente, en la capilla de San Juan del Monasterio de El Escorial, provisionalidad que duró más de cien años.

El arquitecto autor del proyecto de la catedral de Santa María la Real de La Almudena, **Francisco de Cubas,** Marqués de Cubas (Madrid, 1827 - 1899), bosquejó en 1899 un ambicioso y elaboradísimo *monumento funerario dedicado a Mª de las Mercedes*, que ni el rey ni los duques pudieron conocer, en estilo gótico historicista, para colocar en un lugar preminente de la catedral: "con algo del estilo "trovador", disponiendo en dos niveles superpuestos el sepulcro con la estatua yacente, en bajo, y la efigie de la reina arrodillada en actitud orante, como lo están las de los Leoni en El Escorial, en alto. Arcos, contrafuertes, pináculos, estatuas de santos, etc., componen el romántico marco arquitectónico" **(Fig. 30)**[158]. Es muy probable que esta composición remitiera a conceptos vinculados a Viollet-Le-Duc, como una reinterpretación del arte francés en el cenotafio de una reina española con sangre francesa. El proyecto nunca vio la luz.

La obra de la catedral se demoró durante décadas, y por distintos avatares, hasta el año 2000 no se trasladaron allí los restos de la hija de los duques de Montpensier. Hoy la tumba de la reina, en la escalera bajo la imagen de la Virgen de la Almudena, solo tiene una sencilla y austera lápida de mármol que reza: "María de las Mercedes, dulcísima esposa de Alfonso XII".

En este caso es el cine el que ha influenciado en el imaginario colectivo, ya que esta reina prácticamente es solo conocida por varias generaciones de españoles, a través de la película de 1958 *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, dirigida por el italoargentino instalado en España, Luis César Amadori, una película de producción española, con guion firmado por Juan Ignacio Luca de Tena, José Tamayo y Luis Marquina, más el propio director tras el seudónimo de Gabriel Peña.

En cuanto a los otros dos hijos fallecidos después de haber muerto los duques, y avanzado el siglo XX, ya no formaron parte de ese programa escultórico de yacentes que dieran continuidad a esta tradición. La mayor, María Isabel (Sevilla, 1848 - Villamanrique de la Condesa, 1919), condesa de París, está enterrada en el Panteón real de los Orleans, y Antonio María Luis, duque de Galliera (Sevilla, 1866 - París, 1930), en el Panteón de Infantes de El Escorial, ambos en tumbas sin decoración escultórica.

[158] Conservado en el Museo de la Almudena, nº. 2, 1,25 x 0,56 m., con una planta añadida de 0,20 x 0,20 m. Navascués, 1972, p. 20, publicó este proyecto, aunque sin indicar localización. Navascués, 1992, p. 172. El padre José Félix de Vicente lo donó al Museo en 2001.

VII. Mirada transoceánica en el palacio de Castilleja de la Cuesta

El palacio que adquirieron en 1853 en la localidad sevillana de Castilleja, tenía una finalidad evidente para el duque, su vinculación a Hernán Cortes, ya que el conquistador de México y marqués de Oaxaca pasó allí sus últimos años, falleciendo en 1547. El inmueble tenía que ver con los intereses americanistas y las aspiraciones políticas del duque en México. Al margen de los detalles históricos y arquitectónicos de este palacio con aspecto exterior de fortaleza, el duque reunió allí una verdadera *memorabilia* americana de casi un centenar de obras.

Era una actividad absolutamente inédita en el resto del panorama español. Es muy significativo que mientras en la Corte madrileña no se reunieron apenas obras y objetos de las posesiones en Ultramar, el duque exhibió una visión transoceánica, y los atesoró de forma privada. Dio también muestras inequívocas de este interés al reivindicar y favorecer un verdadero exponente del patrimonio vinculado a América, el monasterio de La Rábida, que estaba muy deteriorado y había corrido riesgo de ser derribado, y tras apoyar su reconstrucción, presidieron la inauguración de la restauración en 1855, y su respaldo fue esencial para que fuera declarado monumento nacional. Esta fue una de sus actuaciones a favor del patrimonio andaluz, que alcanzó también a labores de mecenazgo en Cofradías, Monasterios, ermitas y Santuarios, donde aún hoy son recordados.

En 1878 los Montpensier entregaron el palacio de Castilleja y la colección mexicana como parte de la dote de su hija Mª de las Mercedes. Aunque tenía que haber sido devuelto a sus padres al fallecer su hija sin herederos, los duques pidieron a Alfonso XII que conservara el palacio y sus bienes en memoria de su hija[159]. Tras fallecer el monarca, la reina regente alquiló el palacio en 1889 a la Congregación del Instituto de la Bienaventurada Virgen María de monjas irlandesas procedentes de Gibraltar, y en 1903 su primogénita, María de la Mercedes de Borbón y Habsburgo-Lorena (1880 - 1904), lo vendió a las citadas monjas[160]. Vaciado el inmueble, la colección pasó al Real Alcázar de Sevilla como propiedad del Real Patrimonio hasta que, en 1928, por decisión expresa de los herederos de la princesa de Asturias, los bienes muebles se devolvieron a los herederos de los Montpensier[161]. El infante Alfonso de Orleans, nieto de los duques que había recibido esta colección, compuesta por más de cien objetos, incluyendo libros, la donó al Estado el 28 de octubre de 1933, entregándola formalmente en 1945 al Archivo General de Indias en Sevilla, conjunto que posteriormente fue depositado en varias tandas, en el recién creado Museo de América de Madrid por no tener en

[159] AGP, *Escritura de entrega* 1878, recogido por Linares, Tejedor, 2015, p. 226. AGP *Inventario* 1878.
[160] AGP *Inventario* 1903. *Villa de Castilleja*, 1996, pp. 63-64. Simó, Lázaro, González, 2007. Linares, Tejedor, 2015, p. 227-229. Se ha solido indicar, erróneamente, que esta venta la hizo la primera esposa de Alfonso XII, fallecida veinticinco años antes, confundiendo que ambas se llamaban María de las Mercedes.
[161] MA, *Entrega de los Reales Alcázares a Alfonso de Borbón*, 1928.

acomodo el Archivo[162]. Previamente, el 13 de junio el infante donó a la Catedral de Sevilla la talla hispano-filipina en marfil, conocida como el *"Cristo crucificado* de Hernán Cortés", porque entonces se creía que estaba en su oratorio privado, aunque hoy se sabe que el Cristo no es anterior a 1570[163]. El depósito en Madrid fue levantado por el Archivo propietario para organizar en su sede una exposición temporal que tuvo lugar en 2007, quedando ya en sus instalaciones sevillanas de forma permanente. De esa donación, y en lo que se refiere a esculturas, había dieciséis figuras de tipos mejicanos en cera y tela, obras anónimas del siglo XIX. Hoy solo se localizan las ocho de cera modeladas sobre alma de resina y alambre, con tela y papeles encerados. Representan a *cinco indias e indios danzantes*, muy idealizados, tres de ellas mujeres con el torso descubierto, que encarnaban una imagen muy romántica para aquella época **(Fig. 31)**, una *China poblana*, con la vestimenta representativa de la mujer mexicana y dos *Charros* con la indumentaria del trabajo ganadero, obras modeladas de forma historicista, con la mayor veracidad posible y cierta idealización[164].

Asimismo, en Castilleja hubo dos bustos emblemáticos. En la fachada del inmueble aún se conserva hoy como remate la réplica en hierro colado del busto de *Hernán Cortes* que encargó el duque hacia 1855, con la indumentaria de la orden de Santiago y con la gorra ancha denominada parlota, cuyo original en bronce estaba en los jardines de San Telmo, modelado por **Michel Louis Victor Mercier**, y el vaciado en escayola, que el duque tenía en la biblioteca firmado y fechado, se conserva en el Archivo General de Indias **(Fig. 32)**[165]. Para reforzar esta iconografía, incorporaron otro busto de *Hernán Cortés* estéticamente muy diferente, elaborado en escayola patinada en dorado, datado h. 1800, que según contó Fernán Caballero, fue un regalo que le envió desde Italia el hermano de Antonio de Orleans, el duque de Aumale, obra que en 1933 fue ofrecido, junto con el resto del legado al citado Archivo[166]. Se trata de una réplica del busto que el escultor **Manuel Tolsá** (Enguera, Valencia - México D.F, 1816), realizó en 1792 en bronce

[162] MA *Depósito en el Museo de América*, 1945, incluía ocho figuras de cera y nueve de tela. No llegó a llevarse todo a Madrid, y el depósito se completó por O.M. del Ministerio de Educación y Ciencia de 10 de junio de 1972. El depósito se levantó definitivamente por O.M. de 20 de septiembre de 2006. Archivo General de Indias, exp. administrativo del nº 251, "8 figuras mexicanas de cera del siglo XIX".

[163] Catálogo, 1866. Castilleja nº III. AGP, *Inventario* 1878 y *Relación* 1887, "Oratorio". AHPM, *Inventario* 1892, p. 2011, trascrito en Rodríguez Rebollo, 2005, p. 293. Sebastián, 1935, p. 51, relata la donación junto con un relicario y una patena. Morales, 1973, p. 13. Estella, 1984, pp. 173-174. VVAA, La catedral de Sevilla, 1984, p. 281. Hernández Díaz, 1991, p. 281. Falcón, 1995, nº 15. González Gómez, 2016, lo estudia a fondo.

[164] Vid. nota 159 a 162. "La Colección Montpensier del Archivo General de Indias" https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/destacados/montpensier.html

[165] Los tres figuran en Catálogo, 1866: el original en bronce nº CXLII, sin localizar, la escayola nº LXXV (trascrito LXXI) y la réplica en la fachada el palacio de Castilleja, nº IV.

[166] Catálogo, 1866, "Castilleja. Salón de Hernán Cortes nº I, anónimo". Fernán Caballero, 1877, lo cita como si fuera bronce. AGP *Inventario* 1878, *Relación*, 1887 e *Inventario* 1903, "Esculturas, autor desconocido". Cambero, 2023, pp. 282, 298.

dorado, en el que Cortés se representa idealizado, a la clásica con armadura, y cierto aire barroco **(Fig. 33)**. Este escultor y arquitecto, formado en la Real Academia de Nobles Artes de Madrid que le nombró Académico de Mérito en 1789, fue director de la Academia de San Carlos de México, ciudad donde vivió toda su vida. Tolsá había realizado el *escudo de armas* y el *busto de Hernán Cortés* por encargo del virrey Juan Vicente Güemes Pacheco de Padilla, II conde de Revillagigedo, para el panteón de Hernán Cortés en la iglesia mexicana del Hospital de Jesús. El monumento fue desmontado en 1823, y el busto original y el escudo se enviaron a Palermo donde residían los duques de Terranova y Monteleone y marqueses de Oaxaca, descendientes de Cortés. Por esta razón, el busto original en bronce hoy se conserva en Nápoles, en el Museo Diego Aragona Pignatelli Cortés[167].

VIII. Conclusión

El 4 de febrero de 1890 murió el duque de Montpensier con sesenta y cinco años. La duquesa falleció siete años después, en 1897. Luisa Fernanda obró con un gran altruismo legando, por un lado, el palacio de San Telmo con una zona segregada del jardín al Arzobispado sevillano para que fuera Seminario y, por otro, donando a Sevilla la mayor parte de sus inmensísimos jardines, en un gesto que, probablemente, poca gente identifica hoy con ella, porque el nombre que se dio a sus jardines, el parque de María Luisa, no responde a su nombre completo, Luisa Fernanda, con el que se la conoció en vida y el que figura en su lápida funeraria. Esta imprecisión oscurece su gesto de desprendimiento pues, en puridad, desde mi punto de vista, debió haberse llamado, parque de la infanta Luisa Fernanda, o parque de Luisa Fernanda.

Por motivos de herencia, por donación entre familiares, a amigos o a instituciones, y por las diversas ventas privadas y públicas, actualmente, buena parte de la colección escultórica se ha dispersado. Aunque han sido diversas las subastas, en general se pueden rastrear con mayor facilidad la procedencia de pinturas, fotografías y libros, pero no sucede lo mismo con las esculturas, porque no se mencionan, habitualmente, datos sobre anteriores propietarios. La actual colección escultórica que se conserva localizada se acerca a un tercio de lo que fue, 90 obras, que obviamente no evoca adecuadamente la que existió.

La finalidad de esta investigación ha sido contribuir al mejor conocimiento de lo que supuso la indudable aportación que realizaron los duques de Montpensier al coleccionismo de escultura del siglo XIX, de una sugerente singularidad y, sin duda, un paradigma único en este campo. El proceso de investigación ha permitido repensar, con las bases más sólidas que he sido capaz de construir y sigo construyendo, este aspecto relativamente velado hasta ahora, aportar detalladamente el análisis de esta colección y en algunos casos proponer sus atribuciones,

[167] *Hernán Cortés* 1889, p. 518. Romero, 1944, p. 28 y dibujo, fig. 29. Rodríguez Alcalá, 2003, cap. V, pp. 310-312. Rodríguez Díaz, 2015, p. 492. Cambero, 2023, p. 289.

comprender su valor y significado, y ubicar, en lo posible, las obras hoy localizadas. El resultado ha sido la oportunidad de dar entrada a la escultura en el coleccionismo de los Montpensier, y por ende en el panorama del arte del siglo XIX.

Este breve acercamiento a la colección de escultura de los duques de Montpensier, cuya composición e intencionalidad ha quedado patente en su fundamento ideológico y simbólico, como elemento fundamental de prestigio, solo debió ser superada en España por la colección de esculturas, de variado formato, reunida por la familia real en sus diversos palacios. Sin duda se revela, al margen del coleccionismo de arte clásico, como la más importante en manos privadas en un siglo turbulento, agitado, cambiante y frágil, pero también lleno de creadores artísticos que merecen ser reconocidos. El paso del tiempo difuminó la imagen de sus comitentes, sus palacios y, en particular el conocimiento de su interés por la escultura, y dejó oscurecida en el imaginario colectivo una parte de su acervo artístico y de su fortuna en la historiografía del coleccionismo. Este discurso lo ha intentado rescatar, dando un nuevo sentido a la colección, un texto que se inició como un ensayo, y ha concluido con una nueva y amplia catalogación. La visión panorámica del universo escultórico reunido por los duques de Montpensier, hoy ya no es una hipótesis, sino una certeza.

Muchas gracias.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVOS: Manuscritos

(AGAS) Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Institución Colombina

Comunicación de la donación [1893] por parte de la Infanta Dña. María Luisa Fernanda de Borbón de unos terrenos en los jardines de San Temo para la ciudad de Sevilla, 1893. AGAS, Fondo Capitular, Secretaría, Correspondencia, Entrada de correspondencia del Cabildo, Caja 11178, exp. 5.

Compraventa, [1926]. *Testimonio literal por exhibición de la primera copia autorizada de la escritura de compra-venta otorgada por el Eminentísimo y Reverendísimo Señor Doctor Don Eustaquio Ilundáin y Esteban, Cardenal Arzobispo de Sevilla, a favor del Exmo. Ayuntamiento de esta capital, expedido por D^{n} Félix Sánchez-Blanco y Sánchez* (Impreso). Sevilla, 26 de octubre de 1926. AGAS, Fondo Arzobispal, II- 05007.

(AGP) Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional. Madrid

Inventario [1878] de los cuadros, muebles, libros y demás objetos que existen en el salón Hernán Cortés del Real Palacio de Castilleja de la Cuesta, Sevilla 7 de enero de 1878, firmado por el Jefe de la Casa de S. A. R. Rafael Esquivel, AGP leg. 1188.

Escritura de entrega [1878] de parte de dote perteneciente a S.M. la Reina (q.e.p.d.) hecha por el Excmo. Señor Intendente de la Real Casa Don Bonifacio Cortes Llanos en nombre de S. M. el Rey (q.d.g.) al Excmo. Señor Don Rafael Esquivel y Castelló apoderado de SS.AA. los Duques de Montpensier y donación que se hace de parte de dicha dote a S. M. el Rey, ante Don Benito Maldonado Notario público de este R^{l} Sitio de San Lorenzo en 21 de julio de 1878, AGP leg. 1175.

Relación [1887] detallada de todos los efectos existentes en el Salón de Hernán Cortés del Palacio de Castilleja de la Cuesta con expresión del valor dados a los mismos, Real Alcázar de Sevilla, Real Patrimonio Sevilla, 10 de abril de 1887, AGP leg. 1209.

Expediente relativo a la estatua de Fernando VII [1898] legada al Real Patrimonio por testamento de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta D^{a} María Luisa Fernanda, Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, Negociado del Real Patrimonio, Sevilla, 19 de marzo de 1898, AGP C^{a} 4232, exp. 14.

Inventario [1903] de los cuadros, muebles, libros y demás objetos que existen en esta Casa Alcaidía, procedentes del Palacio de Castilleja de la Cuesta y pertenecientes a S.A.R. la Srma. Princesa de Asturias, Sevilla 13 de marzo de 1903, Reales Alcázares AGP leg. 1175, exp. 1 [sin numeración].

(AHPM) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

Escritura de donación de Mª Cristina [1846] entrega de la reina doña Cristina de Borbón a sus dos hijas la Reina Isabel II y la Infanta doña Maria Luisa Fernanda de la Posesión de Vista Alegre en Carabanchel Bajo, 5 de marzo de 1845, AHPM Protocolo 25.443, folios 127 a 175, transcrito por Matilla, 1982, pp. 283-344.

Escritura de arreglo y finiquito [1858] de todas las cuestiones relativas a la entrega anticipada de los bienes procedentes de la Testamentaría del Sor Rey Don Fernando Setimo, de calidad reservable; Otorgadas por los Sres. Representantes de S. M la Reyna Dª Ysabel Segunda; de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Dª Maria Luisa Fernanda; y de S. M. la Reyna Madre, Dª Maria Cristina de Borbón, 234 de enero de 1858. AHPM Protocolo 26.374, fol. 116 r. – 154 r.

Escritura pública [1859], venta al Marqués de Salamanca, 12 y 18 de febrero de 1859, AHPM Protocolo 27.153, folios 36 a 54, recogido por Matilla, 1982, p. 345.

Inventario [1892] Carta particional nº 237, de 18 de mayo de 1892. *Inventario de los bienes de todas clases quedados al fallecimiento de S.A.R. el Serenísimo Señor Don Antonio María de Orleans, Duque de Montpensier, que forma su Testamento y Contador partidor Excmo. Señor Don Rafael Esquivel, de acuerdo con S.A.R. la Srma. Señora Infanta Doña María Luisa Fernanda de Borbón y sus Augustos hijos y herederos*. AHPM Protocolo 37.162. (Transcrito en Rodríguez Rebollo, 2005, pp. 117-333).

(AHMS) Archivo Municipal de Sevilla

Escritura de cesión [1893] al Ayuntamiento de los terrenos para formar el parque de María Luisa, 19 de junio de 1893, AHMS, Sección OP - Obras Públicas, "Varios", carpeta 445 (Transcrito por Falcón, 1991, pp. 284-285, y escaneado en Nieto, 1991, doc. III).

(APV) Archivo Palacio de Orleans, Villamanrique, Sevilla

Listas [s.f.] de la distribución de los objetos que correspondieron a la condesa de Paris. Manuscrito (dos folios). Archivo del Duque de Segorbe.

Efectos de la condesa de Paris Manuscrito [s.f. papel cuadriculado, sin paginar]:

- Villamanrique. Mobiliario y demás efectos enviados al Palacio de Villamanrique y provenientes de la Testamentaria de S.A.R. la Sra. Infanta María Luisa Fernanda.
- Randan. Mobiliario y demás efectos enviados al Palacio de Randan y provenientes de la Testamentaria de S.A.R. la Sra. Infanta María Luisa Fernanda
- Vendidos. Relación de efectos vendidos en el Palacio de San Telmo pertenecientes a la Sra. Infanta Condesa de París.
- Regalos. Objetos regalados a varios individuos

Otro inventario [1899] de la condesa de Paris, Sevilla 25 de octubre de 1899 [papel rayado]:

- *Para S. A. R. la Srma. Sra. Infanta, Condesa de París*, nº 77, p. 44 y sig.

Alhajas [s.f.], Ornamentos, Reliquias y otros efectos pertenecientes a la Capilla de San Telmo asignadas a S.A.R. la Señora Infanta Condesa de Paris, Nº 59.

(FIDM) Archivo Fundación infantes duques de Montpensier (Orleans Borbón), Sanlúcar de Barrameda

Inventario [1858] [parcial] de los efectos venidos de Vista Alegre, FIDM 95-10.

Inventario [1877] general del mobiliario y objetos de artes de la Casa de SS.AA.RR. los Sr^mos^. Señores Infantes Duques de Montpensier en Sevilla. Formalizado en el año de 1877. Redactado por el Conserje Restaurador Estanislao Espejo, con el V. B. del Administrador, Francisco Romero. FIDM 567-3.

Inventario [1880-1881] general del Real Palacio de Sanlúcar de Barrameda, terminado el 31 de mayo de 1881. Firmado por el administrador Francisco Romero y el conserje restaurador Juan Antonio Espejo. FIDM 566-1.

Inventario [1897] del mobiliario, efectos y alhajas existentes en las habitaciones del Palacio de San Telmo, al ocurrir el fallecimiento de S.A.R. la Srma. Señora Infanta (Q.E.P.D.), en 1º de febrero de 1897. Testamentaría de S.A.R. la Serma. Sra. Infanta Doña Luisa Fernanda de Borbón. FIDM libro 245 (563).

Hijuelas [1900] Testimonio de las hijuelas formadas a Su Alteza Real el Serenísimo Señor Don Antonio de Orleans y Borbón en la partición del caudal relicto por fallecimiento de su Augusta Madre la Serenísima Señora Infanta de España Doña María Luisa Fernanda de Borbón Duquesa Viuda de Montpensier cuyas operaciones se protocolizaron por escritura formalizada al efecto en esta ciudad [de Sevilla] el 31 de diciembre de 1900 ante don Ildefonso Calderón y Cubas, Notario de esta Capital y Decano Presidente de la Junta Directiva del Ilustre Colegio del Territorio de Sevilla. FIDM 645-1.

(MA) Museo de América

Entrega de los Reales Alcázares a Alfonso de Borbón [1828]. *D. Antonio de Tavira y Acosta, Alcalde de los Reales Alcázares, entrega al Ilmo. Señor Doctor D. José Sebastián Bandarán, Capellán Real, representante en este acto de Su Alteza Real el Serenísimo Señor D. Alfonso de Borbón y Borbón, Infante de España: Cuadros, grabados, fotografías, esculturas, objetos curiosos, mobiliario, libros*, 21 de noviembre de 1828 [sin numeración]. Trascripción, Documento a máquina, sin firmar. MA, Departamento de Documentación, en el expediente 5112/1972/45.

Depósito en el Museo de América [1945] de la colección de Alfonso de Borbón donada al Archivo General de Indias, con la autorización del donante, el 5 de junio de 1945 [sin numeración]. MA, Departamento de Documentación, en el expediente 5112/1972/4.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez-Benavides, Manuel (1876): *EL Práctico de Sevilla. Indicador exacto para dirigirse por sus calles y plazas. De los monumentos, edificios más notables y puntos de mayor interés*, año IV. Sevilla

Alzaga Ruiz, Amaya (2018): "Federico de Madrazo en París (1837-1839): su mirada sobre la pintura francesa de su tiempo y viceversa", Asunción Cardona Suanzes (Dir.), *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo español*, Actas de las jornadas celebradas en el Museo del Romanticismo 18-20 de noviembre de 2015, Madrid, pp. 8-28

Alzaga Ruiz, Amaya (Com.) (2022): *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*, cat. exp., Madrid

Amores Martínez, Francisco (2004): "Los antiguos jardines del palacio arzobispal de Umbrete", *Laboratorio de Arte* nº 17, pp. 327- 341

Ary Scheffer 1795-1858 (1980): *Dessins, aquarelles, esquisses à l'huile*, cat. exp., París, Institut Néerlandais, Paris Musées

Azcue Brea, Leticia (2004): «Francisco Pérez del Valle», *Revista Plaza Nueva de la Asociación de Amigos de Ribadesella, Miscelánea riosellana,* nº 18, noviembre, pp. 20-29

Azcue Brea, Leticia (2013): "José Piquer y Duart, *sub vocem*", *Diccionario biográfico español* vol. XLI, RAH, Madrid, pp. 708-711

Azcue Brea, Leticia, (2015): «Justo de Gandarias, autor del grupo en bronce de 1886 *Alfonso XII a caballo*, tradicionalmente atribuido a Mariano Benlliure», *Boletín del Museo del Prad*o XXXIII, nº 51, Madrid, pp. 132-143

Azcue Brea, Leticia (2022a): "Ecos de la escultura francesa del siglo XIX en España", en Alzaga, 2022, pp. 223-229

Azcue Brea, Leticia (2022b): "Tres obras inéditas del "Bécquer de la escultura" en Madrid: Antonio Susillo en el Museo del Prado y en el Instituto Valencia de Don Juan", *Temas de Estética y Arte*, 2019-2022, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 229-261

Babelon, Jean-Pierre (Com. Gral) (1974): *Louis-Philippe, L'Homme, le Roi,* cat. exp., Archives Nationales, Hotel de Rohan, octubre 1974 - febrero 1985

Beltrán Fortes, José (2002): "Arqueología sevillana de la segunda mitad del siglo XIX: una práctica erudita y social", Mª Belén Deamos, José Beltrán Fortes (Ed.), Arqueología fin de siglo. *La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*, I reunión andaluza de historiografía arqueológica, El Monte y Universidad de Sevilla

Beltrán Fortes, José (2008): "Dea Roma", en Fernando Amores, José Beltrán y Juan Fernández-Lacomba (eds.), *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*, Sevilla, pp. 236-238

Beltrán Fortes, José, Rodríguez Hidalgo, José Manuel (2011): "Las excavaciones arqueológicas en Itálica tras la desamortización del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla", Concha Papí Rodes, Gloria Mora, Mariano Ayarzagüena (Ed.), *Patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el im-*

pacto de las desamortizaciones, II Jornadas Internacionales de Historiografía Arqueológica de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología y el Museo Arqueológico Nacional, 24 y 25 de noviembre de 2010, Madrid, pp. 32-49

Beltrán Fortes, José (2012): "Arqueología del mundo funerario de época romana en los territorios de la actual provincia de Sevilla. Una revisión histórica de la investigación", en *La arqueología romana de la provincia de Sevilla. Actualidad y perspectivas,* I Jornadas de Arqueología Clásica de la provincia de Sevilla celebradas en 2007, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, pp. 61-96

Beltrán Fortes, José, Rodríguez Hidalgo, José Manuel (2012): "Las primeras excavaciones oficiales en Itálica: Los trabajos de Ivo de la Cortina en el año de 1839", *Revista Itálica* de arqueología clásica de Andalucía nº 2, pp. 31-52

Beltrán Fortes, José (2013): "Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey. El duque de Montpensier y sus excavaciones en San Telmo", *Andalucía en la Historia* nº 39, enero-marzo, pp. 44-46

Bellenger, Sylvain (Dir.) (1990): *Henri de Triqueti, 1804-1874: le prince gisant: histoire et restauration du gisant de Ferdinand d'Orléans*, cat. exp., Museé Girodet, Montargis

Bellier de La Chavignerie, Émile (1882-1885): *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes,* t. 2 et 3 (supl.)

Benoist, Luc (1912): *La sculpture romantique,* Paris

Berray, Emile (1885): «Pascal Michel, sculpteur», *Le Bulletin des Beaux-Arts* 2 (1884–85), pp. 163-184

Besa Gutiérrez, Rafael de (2016): *La Academia y su Museo: criterios académicos en la gestión de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla

Blasco Esquivias, Beatriz (2020a): "*Aun aprendo*. Antonio Bonet Correa o la pasión por el conocimiento", *CEHA* 23 de junio de 2020 on line https://arteceha.eu/contribuciones/aun-aprendo-antonio-bonet-correa-o-la-pasion-por-el-conocimiento/

Blasco Esquivias, Beatriz (2020b): "Necrológica. Antonio Bonet Correa (A Coruña, 20-X-1925 / Madrid, 22-V-2020)", *Archivo Español de arte* vol. XCIII nº 371, julio-septiembre, pp. 319-320

Bruña Cuevas, Manuel (2011): "Antoine de Latour (1808-1881), intermediario cultural entre España y Francia", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras* nº 39, pp. 329-351

Cabo, Manuel (1900): *El palacio Orleans-Borbón (Palacio Municipal*), Sanlúcar de Barrameda, 1900. Fotografías del palacio como era, hoy Ayuntamiento

Calvert, Albert F. (1907): *Seville. An historical and descriptive account of the Pearl of Andalusia",* Londres

Cambero Santano, Francisco (2023): "La representación escultórica de Hernán Cortés y la Conquista de México", Rosa Mª Perales Piqueres (Ed.), *Hernán Cortés y las Bellas Artes. Iniciativas artísticas e iconografía cortesiana,* Madrid, pp. 282-310

Casciu, Stefano (Com.) (2006): *La Principessa Saggia: L'eredità di Annamaria Louisa de' Medici, Elettrice Palatina,* cat. exp., Florencia, Palazzo Pitti, 23 de diciembre 2006 a 15 de abril de 2007

Catálogo [1858] *de los objetos presentados a la exposición agrícola, industrial y artística, celebrada en Sevilla en 1858, según el orden de su numeración,* Sevilla

Catálogo [1866] *de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España Duques de Montpensier.* Incluye también *Suplemento al Catálogo de los cuadros y esculturas, con inclusión de las variaciones que han tenido en su colocación y números del catálogo, 1867. Catálogo de recuerdos que se encuentran en el Palacio se SS.AA.RR. de Castilleja de la Cuesta, donde falleció Hernán Cortés, 1866, y Catálogo de cuadros, dibujos y esculturas de SS.AA.RR. los Sermos. Sres. Infantes Duques De Montpensier, en su palacio de Sanlúcar de Barrameda, Sevilla*, 1866, Sevilla, Francisco Álvarez y C^{ia}, impresores de SS.AA.RR. y honorarios de Cámara de S.M (El catálogo de recuerdos de Castilleja, siete páginas, fue también encuadernado en alguna ocasión de manera independiente)

Christie's [2008], *Succession de feus Monseigneur le Comte de Paris et Madame la Comtesse de Paris,* catálogo de la subasta, Christie's Paris, 14 de octubre de 2008

Collantes de Terán, Francisco (1967): *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla

Cortina, Ivo de la (1839): "Relación de los objetos extraídos de las excavaciones que se efectúan en Itálica, bajo la dirección del oficial tercero 2° de este gobierno político D. Ivo de la Cortina", *Gaceta de Madrid* 20 de mayo de 1839, p. 1

Cortina, Ivo de la (1840): *Antigüedades de Itálica*. Sevilla

Cortines Torres, Jacobo (1996): "Hipótesis de una elección: Juan Tenorio", Discurso de ingreso en la Real Academia sevillana de Buenas Letras" el 18 de febrero de 1996, *Boletín de la Real academia sevillana de Buenas Letras Minervae Baeticae* nº 24, pp. 83-111

Château de Randan [Subasta 1999], *Château de Randan, Ventes aux enchères publiques, Taxidermie, tableaux et dessins anciens et du XIXe siècle, gravures, meubles et objets d'art, sellerie et véhicules hippomobiles*, Vente, Randan, 23 y 24 de mayo de 1999, Millon & Associés

Darr, Alan. P. Barnet, Peter, Boström, Antonia (2002): *Catalog of Italian sculpture in the Detroit Institute of Arts,* vol. II, XVII-XX centuries, Detroit

De la Banda y Vargas, Antonio (1979): "La corte sevillana de los duques de Montpensier", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, 2 vol, Universidad de Sevilla Facultad de Filosofía y Letras, vol, I, pp. 281-296

De la Banda y Vargas, Antonio; Romero Torres, José Luis (2002): *Figuras románticas andaluzas*, cat. exp., Sevilla

Díez García, José Luis (2010): *La pintura isabelina. Arte y política,* Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 6 de junio de 2010, Madrid

Dion-Tenenbaum, Anne; Garnier-Pelle, Nicole (Com.), (2008): *Marie d'Orléans, 1813-1839 Princess and romantic artist,* 18 de abril a 21 de julio de 2008, dos sedes, Musée du Louvre y Musée Condé, Chantilly

Dumesnil, Henri (1891): *Aimé Millet, Souvenirs Intimes*, París
Dussieux Louis (1852): *Les Artistes français à l'étranger*, París
Edgardo (1857): "Bellas Artes … [Visita de SSMM y los duques de Montpensier al estudio de Ponciano Ponzano]", *La España* 7 de junio de 1857, p. 1
Estella Marcos, Margarita (1984): *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales II. Catálogo,* Madrid
Falcón Márquez, Teodoro (1991): *El Palacio de San Telmo,* Sevilla
Falcón Márquez, Teodoro (Com.) (1995): *El Emporio de Sevilla*: IV Centenario de la Construcción de la Real Audiencia, cat. exp., Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla
Falcón Márquez, Teodoro (2005): *Palacio de San Telmo.* Sevilla, El Correo de Andalucía
Fernán Caballero [seudónimo de Cecilia Böhl de Faber] (1877): "La casa en que murió Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta,", *La Ilustración Española y Americana* 15 de abril de 1877, pp. 246-247
Fernández Albéndiz, Mª del Carmen (2014): *La corte sevillana de los Montpensier*, Sevilla
Fernández-Martin, Mª Mercedes (1992): "Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla", *Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*, Guadalquivir ediciones, pp. 209-227
Fernández Rodríguez, Tomás R., Prieto de Pedro, Jesús (2019): *Historia institucional del Museo del Prado*, Madrid
Fontanella, Lee (1981): *La historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid
Fontanella, Lee, García Felguera, Mª de los Santos (1994): *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla
García-Martin, Manuel (1992): *El parque de María Luisa de Sevilla*, Barcelona, Gas Natural SDG SA
Franconie, Grégoire (2021): "L'héroïne d'Orléans. Marie face à Jeanne", *Le lys et la cocarde: Royauté et nation à l'âge romantique (1830-1848),* Paris, pp. 366-371
Gaborit, Jean-Réné (1998): *Sculpture française II. Renaissance et temps modernes*, *Musée du Louvre. Département des sculptures,* Paris
Gain, Justine (2020): "150 ans plus tard, 150 mètres plus loin, la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly, un patrimoine déplacé", *Livraisons de l'histoire de l'architecture* nº 40, pp. 99-111
García Bellido, Antonio (1960): *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid
García-Martín, Manuel (1992): *El parque de María Luisa de Sevilla*, Barcelona
Gestoso y Pérez, José (1892): "Palacio de San Telmo", *Sevilla monumental y artística*, t. III, pp. 506-518
García Ramos en la pintura sevillana (2012): cat. exp. Sevilla, Museo de Bellas Artes, Consejería de Cultura
Gil Salinas, Rafael, Palacios Albandea, Carmen (2000): *El ornato público. La escultura pública en Valencia*, Ajuntament de Valencia

Gómez Díaz, Ana (1989): *El Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda

Gómez Zarzuela, Manuel (1865): *Guía de Sevilla y su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1865,* Sevilla

Gómez Zarzuela, Manuel (1866): *Guía de Sevilla y su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1866,* Año II, Sevilla

Gómez Zarzuela, Manuel (1872): *Guía de Sevilla y su provincia etc. Agenda de bufete, para 1872,* Año VIII, Sevilla

González de Canales, Francisco (Coord.) (2003): *El Parque de María Luisa: restauración y rehabilitación de glorietas*. Sevilla, Empresa de Transformación Agraria

González Gómez, Juan Miguel (2016): *Misericordiae Vultus. El rostro de la Misericordia,* cat. exp., Cabildo de la Catedral de Sevilla

G. Navarro, Carlos (2022): "Los Montpensier: pinturas para una corte francesa en España", en Alzaga, 2022, pp. 222-229

González-Varas, Ignacio (2007): *Plan especial finca Vista Alegre. Información urbanística. Memoria histórica*, Madrid

Graciani García, Amparo, Chaves Maza, José Lucas (2014): *Parque Centenario. Exposición conmemorativa del centenario del parque de Maria Luisa (1914-2014),* cat. exp., ICAS, Sevilla

Hernán Cortés [1889]. Copias de documentos existentes en el Archivo de Indias y en su Palacio de Castilleja de la Cuesta sobre la Conquista de Méjico, Sevilla

Heras Esteban, Helena de las (2003): *La Escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, tesis doctoral, Universitat de Valencia

Hernández Diaz, José (1991), *Retablos y esculturas de Sevilla,* Sevilla

Herrero Sanz, Mª Jesús, (2009): "Bronces de la corona francesa y de la Electora Palatina para Carlos IV", *Reales Sitios* nº 181, pp. 4-27

Hübner,Emil (1862/2008): *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Verlag Georg Reimer, Berlin. Edición traducida, Madrid, 2008

Illanes, Antonio (1963): "Antonio Susillo. En el LXVII aniversario de su muerte", *ABC Sevilla* 21 de diciembre de 1963, pp. 31-33

Illanes, Antonio (1975): "Antonio Susillo y su ingente obra", *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2.ª época-n.º III

La Parra López, Emilio (2019): "El Rey ante sus súbditos. Presencia de Fernando VII en el espacio público", *Revista de Historia Constitucional* nº 20, pp. 5-23

Lafita, Teresa (1998): *Sevilla turística y cultural. Fuentes y monumentos públicos*. ABC, 25 fascículos

Lami, Stanislas (1919 /1970): *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Français au dix-neuvième siècle,* vol. III, Kraus Reprint Liechtenstein, /reimpresión 1970

Lapaire, Claude (2010): *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique. Catalogue raisonné,* Zurich/ Laussane

Latour, Antonio (1849): *Viage [sic] de S. A. R. el serenísimo señor duque de Montpensier a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia*. Cartas por M. Antonio de Latour traducidas del francés por D. Pedro L. A. Dupouy, Sevilla

Lebrument, Christian (2011): "Marguerite Lecomte", *Les Amis de l'Histoire de Colombes*, nº 48, 10 pg. sin paginar

Lelièvre, Jean (1969): *Dreux, la Chapelle royale*, Paris

León Alonso, Pilar (1995): *Esculturas Romanas de Itálica,* Sevilla

Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle, y la colaboración de Tupinier, Béatrice (1996): *Le griffe et la dente. Antoine Louis Barye (1795-2875), sculpteur animalier,* Les dossiers du Musée du Louvre, Paris

Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle; Dion-Tenenbaum, Anne (2007): *Henry de Triqueti 1803-1874. Le sculpteur des princes*, cat. exp., Orléans, Musée des Beaux-Arts, Montargis, musée Girodet, Paris

Linares Gómez del Pulgar, Mercedes, Tejedor Cabrera, Antonio (2015): *Los palacios de los Duques de Montpensier. Arquitectura y metamorfosis urbana en Villamanrique, Sanlúcar de Barrameda y Castilleja de la Cuesta,* Sevilla

López Sánchez, Mª del Carmen (2017): *La mano del rey: el mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid

Louvet, L. (1854): "Cumberworth, Charles", M. W. Duckett (Dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*: *inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et des gens de lettres*, 2º ed., t. 7, Paris, p. 32

Loza Azuaga, M. Luisa; Beltrán Fortes, José (2021): "Las esculturas de la *Vetus Urbs* de Itálica en contexto. Un recorrido histórico hasta 1900", José Beltrán Fortes, José Luis Escacena Carrasco (Coord. Cient.) *Itálica. Investigaciones arqueológicas en la Vetus Urbs,* Sevilla, pp. 399-439

Lucas Vieira de Almeida, Sílvia (2014): "Francisco de Assis Rodrigues e as referências internacionais na escultura oitocentista", *Revista de História da arte* nº 11, pp. 225-235

Lleó Cañal, Vicente (1997): *La Sevilla de los Montpensier, segunda corte de España*, Sevilla

Lleó Cañal, Vicente (2004): "El Palacio de San Telmo en el siglo XIX", *Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico Andaluz* nº 51, pp. 72-77

Madoz, Pascual, (1846), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar,* tomo V, Madrid

Márquez Fernández, Juan (2005); "El Palacio y Sitio Real de Villamanrique", *Actas de las II jornadas de historia sobre la provincia de Sevilla Aljarafe-Marismas, Aznalcázar y Villamanrique de la Condesa*, 6 y 7 de mayo de 2005, Sevilla, pp. 169-186

Martínez Ginesta Miguel (1875): "Estatua de S.A.R. la Infanta doña Amalia Orleans de Borbón [por Ponciano Ponzano]", *La Época* 10 de enero, p. 4

Mas y Prat, Benito (1882): "Las víctimas de Mañara", *La Ilustración española y americana* 8 de noviembre, pp. 275, 277 lám.

Mateos Sainz de Medrano, Ricardo (2005): *Los infantes de Andalucía*, Madrid

Matilla Tascón Antonio (1982): "La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 19, pp. 283-348

Matilla Tascón Antonio (1984): "Las alhajas y la herencia de la reina doña María Cristina de Borbón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 21, pp. 449-468

Mena, José Mª de (1993): *Sevilla, estatuas y jardines,* Sevilla

Méndez Rodríguez, Luis (2012): *El Ayuntamiento de Sevilla. Patrimonium Hispalense*, ICAS

Missouri (1990): *The Art of the July Monarch: France, 1830 to 1848,* cat. exp. Missuri, Museum of Art and Archaeology

Montagu, Jennifer (1975): "Antonio Montauti's return of the Prodigal Son", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* nº 54, 1, pp. 14-23 y lám.

Montoto, Santiago (1965): "La estatua de Fernando VII", *ABC Sevilla* 6 de julio de 1965, p. 13

Morales Folguera, José Miguel (2003); "Los continentes de Virginio Arias", *Boletín de Arte,* Málaga, pp. 53-70

Morales Folguera, José Miguel (2023). De las imprentas del siglo XVI a los talleres industriales del siglo XIX. Alegorías de los cuatro continentes, *CRÁTER, Arte e Historia,* nº 3, pp. 17-21

Morales Padrón, Francisco (1973): "Itinerario americano por Sevilla", *Mundo Hispánico* nº 307, octubre 1973, pp. 12-15

Moreno y Gil de Borja, Luis (1909): *Panteones de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio de El Escorial*, Suplemento independiente de *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 62 p.

Muñoz García, Almudena; Atanasio Guisando, Alberto; Fernández Aguilera, Sebastián; Hahnfeld, Stefan, Campos Alvear, Rocío (2021): Sara Reinoso (Coord.), *Plan de actuaciones de conservación preventiva del Palacio de San Telmo, 2020-2021*. Aprobado por la Comisión de Patrimonio Histórico de Sevilla, Junta de Andalucía en 2022

Musée Nissim de Camondo [1998]: Catalogue des collections, Réunion des musées nationaux, 1998

Navarrete Martínez, Esperanza (2009): "Antonio Bonet Correa, sub vocem", *Diccionario biográfico español* vol. VIII, RAH, pp. 736-737

Navarrete Pérez, Francisco (2010): *Evolución histórica e inventario del patrimonio escultórico de Sevilla. Estudio de las esculturas del espacio público,* Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla

Navarrete Pérez, Francisco (2015): *Estatuas y monumentos de Sevilla*, Sevilla

Navarrete Prieto, Benito (Com.) (2014): *Arte Antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*. ICAS, Ayuntamiento de Sevilla

Navarrete Prieto, Benito, Fernández Gómez, Marcos (Dir. Científica) (2014): *Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla,* ICAS, Ayuntamiento de Sevilla

Navascués, Pedro (1972): «La obra arquitectónica del marqués de Cubas (1826-1899)», *Villa de Madrid* nº 34, pp. 19-26

Navascués, Pedro (1992): "La Catedral de Santa María de La Almudena de Madrid", *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, cat. exp., Madrid, pp. 167-176

Nieto Caldeiro, Sonsoles (1991): *El jardín sevillano de 1900 a 1929*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, en abierto en 2002

Nieto Caldeiro, Sonsoles (2022): "*El jardín en la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, discurso de ingreso como Académica Correspondiente", *Boletín de Bellas Artes* de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría nº 50

Nota [1724] *de' quadri e opere di scultura che sono esposti per la festa di S. Luca dagli Accademici del Disegno nella loro cappella, posta nel chiostro del Monastero de' PP. della SS. Nonziata di Firenze l'anno 1724*, Florencia

Ortega Fernández, Isabel (2012): "Infante muerto. José Piquer y Duart, 1855", *Museo Nacional del Romanticismo*, Pieza del mes. Octubre 2012, 31 pg.

Ossorio y Bernard, Manuel (1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 2ª edición completada, 1883-1884

Paintings and Sculptures [1973] *of the Italian Baroque,* cat. exp., Heim Gallery, Londres

Pamplona, Fernando de (2000): *Diccionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal,* 2 vol., 4ª ed., Barcelos

Paris Salon de 1847. Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 10 Mars 1847, París, Vinchon, 1847, Garland Pub., Nueva York, 1977 (reimpresión)

Pardo Canalís, Enrique (1951): *Escultores del siglo XIX*, Madrid

Pardo Canalís, Enrique (1985): *Francisco Pérez del Valle,* Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

Pellegatta, Santino (1894): *Guida storica - artistica - descrittiva di Viggiù e i suoi dintorni*, Milano

PH [2004]*: Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico Andaluz* nº 51, monográfico sobre San Telmo

Pivar, Stuart (1974, reimpreso 1981): *The Barye Bronzes, A catalogue raisonné*, Suffolk

Poletti, Michel Richarme, Alain (2000): *Barye, le catalogue raisonné des sculptures*, Paris

Prieto Gordillo, Juan (2017): "La Casa - Palacio "Hernán Cortés". Origen y desarrollo", conferencia, Colegio de las Irlandesas, Castilleja de la Cuesta el 24 de mayo organizada por el AMPA con motivo del 470 aniversario del fallecimiento de Hernán Cortés, parcialmente volcada http://lospapelesviejosdejuan.blogspot.com/2017/05/la-casa-palacio-hernan-cortes.html

Prieto-Perez, Santiago (2009): "Memoria nostri durabit... El sepulcro de Don Juan de Austria", *Dendra Médica. Revista de Humanidade*s nº 1, pp. 16-31

Raczynski, Le Comte Atanazy (1847): *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris

Recuerdos (1861) de la Infanta Doña María Regla de Orleans y Borbón, que vino al mundo el 8 de octubre de 1856, y subió al Cielo el 25 de julio de 1861, Sevilla, F. Álvarez impresores de SS.AA. reales y honorarios de Cámara de S.M.

Reinis, J. G. (2007): *The founders and editors of the Barye bronzes*, New York

Reyero, Carlos (1999): *El Arte en el Senado*, Madrid

Reyero, Carlos (2014): "La Fuente del Genio Catalán, Barcelona. Historia y significado político", *Locvs Amœnvs* nº 12, 2013-2014, pp. 157-176

Reyero, Carlos (2015): *Monarquía y Romanticismo: El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid

Rincón García, Wifredo (2002): *Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Zaragoza

Rincón García, Wifredo (2020): "Ponciano Ponzano. Un escultor aragonés en la corte (1813-1877)", M.ª del Carmen Lacarra, (Coord.), *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Zaragoza, pp. 205-248

Rojas-Marcos González, Jesús (2017): "La Escultura monumental en el parque de María Luisa de Sevilla", *Temas de Estética y Arte* vol. XXXI, pp. 239-272

Romero de Terreros, Manuel (1944): *Los retratos de Hernán Cortés. Estudio iconográfico*, México

Romero Torres, José Luis (1993): *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares Mesón de la Victoria*, Málaga

Rodríguez Alcalá, Manuel (2003): *Aproximación histórica y análisis de la obra del escultor y arquitecto valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia

Rodríguez Díaz, Manuel (2013): "El Salón de las Columnas del Real Palacio de San Telmo; una *loggia nobile* con vistas al Guadalquivir", *Reales Sitios* nº 196, pp. 48-63

Rodríguez Díaz, Manuel (2015a): "La fascinación del Duque de Montpensier por Andalucía: el Palacio de San Telmo de Sevilla y el Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda", Luis Rafael Méndez Rodríguez, Rocío Plaza-Orellana (Coord.), *Andalucía, la construcción de una imagen artística,* pp. 53-77

Rodríguez Díaz, Manuel (2015b): *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo,* tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 8 de octubre de 2015

Rodríguez Díaz, Manuel (2018): *El mecenazgo de los Duques de Montpensier,* Madrid

Rodríguez Díaz, Manuel, Rodríguez Doblas, Mª Dolores (2018): "La creación de los jardines del Real Palacio de San Telmo. La obra de André Lecolant y los duques de Montpensier", Revista *Goya* nº 358, pp. 56-69

Rodríguez Díaz, Manuel (2019): "Los interiores del Real Palacio de San Telmo de Sevilla: Espacios emblemáticos, adorno, decoración y obras artísticas", Luis Sazatornil Ruiz, Antonio Urquizar Herrera (Coord.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Madrid, pp. 404-413

Rodríguez Díez, José (2014): "Epitafios del Panteón de Infantes del Monasterio del Escorial y sus fuentes bíblicas", *El mundo de los difuntos: culto, cofradías, tradiciones"*, Symposium, El Escorial, 4 al 7 de septiembre de 2014, vol. II, San Lorenzo de El Escorial, pp. 825-856

Rodríguez Doblas, Mª Dolores (2014): "Los Niños en el jardín del Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda". *Gárgoris: revista de historia y arqueología del Bajo Guadalquivir* nº 6, pp. 14-21

Rodríguez Hidalgo, José Manuel (2004): "La colección arqueológica de Itálica, Apuntes sobre su ampliación e institucionalización durante el siglo XIX", José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti y Beatrice Palma Venetucci (Ed.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad en España e Italia en el XIX*, Sevilla, pp. 545-579

Rodríguez Rebollo, Ángel con la colaboración de Romero Medina, Raúl (2005): *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid

Rodriguez Romero, Eva J. (2008): "La reina gobernadora y su gusto por el jardín paisajista: paralelismos entre el "paisajismo" español e italiano", Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto, Wifredo Rincón (Coord.), *XIII Jornadas internacionales de Historia del Arte*, Madrid 20-24 de noviembre de 2006, Madrid, CSIC

Rubio Jiménez, Jesús, Piñanes García-Olías, Manuel (2015): *Joaquín Domínguez Bécquer. El guardián del Real Alcázar,* Sevilla

Ros, Carlos (2002): *El duque de Montpensier. La ambición de reinar*, Sevilla, 2ª edición

S.A. (2009): "Dea Roma, una joya desconocida", *Revista Helvetia* nº 17, p. 21

Sánchez Gómez, Carlos, Piñar Samos, Javier (2017): "La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier", José Antonio Hernández Latas (Ed.), *I Jornadas sobre Investigación en historia de la fotografía 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, pp. 134-132

Sancho Gaspar, José Luis (2006): "Il conte di Paroy e gli oggetti d'arte per Carlo IV di Spagna", *DecArt*: *Revista de Artes Decorativas* nº 6, otoño, pp. 77-117

Sancho Gaspar, José Luis (2014): "Pierre-Joseph Chardigny, Fernando VII", en Navarrete, Fernández, 2014, pp. 366-369

Sebastián y Bandarán, José (1935), "Tres recuerdos del Conquistador de México", *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, pp. 51-52

Schmidt, Eike, Bellesi, Sandro, Gennaioli, Riccardo (Ed.) (2019): *Plasmato dal Fuoco: La Scultura in Bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, cat. exp., Florencia, Uffizi

Simó Rodríguez, Mª Isabel, Lázaro de la Escosura, Pilar, González Díaz, Falia (2007): *El Sueño de un Imperio. La Colección Mexicana del duque de Montpensier*, exp. Sevilla, Archivo de Indias. No se hizo catálogo https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/destacados/montpensier.html

Société Philomatique de Verdun (1953): *Valeurs* et *Célébrités meusiennes, Verdun*

Suárez Menéndez, Roberto (1993): *Fábrica de Trubia 1794-1987. Historia y producción artística,* Centro de Escultura de Candas, Carreño, Asturias

Suárez Menéndez, Roberto (1996): *Bronces. Fábrica de Trubia. Catálogo,* Oviedo

Subirachs Burgaya, Judith (1994): *L'escultura del segle XIX a Catalunya,* Barcelona

Temblaire, M. Ch. Ed. [1846]: "Statue équestre de l'Empereur, par M. Le Lieutenant Général Baron Duchand", *Revue de l'Empire* 1 de enero de 1846, pp. 35-37

VVAA (1984): *La catedral de Sevilla*, Ed. Guadalquivir, Sevilla

Valdivieso, Enrique (2009): "El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa", *Minervae Baeticae, Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 37, pp. 261-270

Viardot, Louis (1835): *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne,* Paris

Viguier-Dutheil, Florence, Deschamps-Tan, Stéphanie (Com.), (2021): *Ferdinand-Philippe d'Orléans. Images d'un prince idéal*, cat. exp., Montauban, Museo Ingres-Bourdelle, Paris

Villa de Castilleja de la Cuesta (1996). *Una aproximación a su estudio*, C.P.M. para la educación de personas adultas, Castilleja de la Cuesta

Wolff, Albert (1881): "*Salon* de 1881. La sculpture", *Le Figaro* 4 de mayo de 1881, p. 3

Xavier, Hugo (2016): "Um artista em constante experimentação: o apelo da cerámica", en Hugo Xavier (Coord. Cient.), *Fernando Coburgo fecit: a atividade artistica do rei-consorte*, cat. exp., Sintra, pp. 70-86

Yriarte, Charles (1872): *Les princes d'Orléans,* 2ª ed., Paris

TABULA GRATULATORIA

Ramón Ageo de Bustillo. Virginia Albarrán Martín. Juan Manuel Albendea Solís. Amaya Alzaga Ruiz. Francisco Amores Martínez. Marc Ancely. Clara Eugenia Aranda Ruíz. Rafael Atienza Medina, marqués de Salvatierra. Miguel Ángel Benítez. Beatriz Blasco Esquivias. Brigitte Bodet. Sarah Brouckert. Nathalie Buyssens. Antoine Cahen. Nuria Casquete. Susana Carmen Cuesta Martín. Almudena Cuesta Martín. Esther Cruces Blanco. Juan Cruz Yabar. Mathieu Deldicque. Laëtitia Desserrieres. José Luis Díez. Isolina Dosal. Giuseppe Dragotti. Alban Duparc. Victoria Durá Ojea. Manuel Vicente Durán Rodríguez. Ana Escribano Matas. Marcos Fernández Gómez. Gabriel Ferreras Romero. Félix de la Fuente Andrés. Carlos G. Navarro. Ana Isabel Gamero. Nieves García Santos. Rafael García Serrano. Audrey Gay-Mazuel. María González Castañón. Mª Ángeles Granados Ortega. Astrid Grange. Andrés Gutiérrez Usillos. Ignacio Hermoso Romero. Gregorio Herrero. Elena Hormigo León. Mª Luisa Iglesias de la Cueva. Mª Teresa Laguna. Francisco López Becerra, duque de Maqueda. Manuel Martín Baeza. Ignacio Medina y Fernández de Córdoba, duque de Segorbe. Ignacio Miguéliz Valcarlos. Sophie Motsch. María Muñoz Hidalgo. Mª del Valme Muñoz Rubio. Irene Núñez. Beatriz de Orleans-Borbón y Parodi. Alfonso Pleguezuelo Hernández. Sara Reinoso de la Orden. Manuel Romero Torralva. Antonio Rodríguez Babío. Sofía Rodríguez Bernis. Manuel Rodríguez Díaz. Mª Dolores Rodríguez Doblas. Ángel Rodríguez Rebollo. Gonzalo Rodríguez Rodríguez. Manuel Ruiz Carmona. Lionel Sauzade. Íñigo Soto García-Junco. Cristina Tarrero Alcón. Blanca Vázquez Pérez.

Archivo General de Indias, Sevilla. Archivo Municipal y fototeca del Ayuntamiento de Sevilla. Archives Nationaux, Verdun. Ayuntamiento de Sevilla, Patrimonio y Parques y Jardines. Cabildo de la Catedral de Sevilla. Patrimonio. Domaine royal de Dreux. Domaine royal de Randan. Fundación Mapfre. Fundación Medinaceli. Helvetia Seguros, Sevilla. Institución Colombina, Sevilla. Musée de la Armé, París. Museo de América, Madrid. Museo Arqueológico Nacional, Departamento de Arte Moderno, Madrid. Musée des Arts Decoratifs, París. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Musée Camondo, París. Museo de la Catedral de La Almudena, Madrid. Musée Condé, Chantilly. Musée Louis-Philippe, Château d'Eu. Palacio de San Telmo, Sevilla.

ILUSTRACIONES

Fig. 1. Juan Laurent, *Salón de las Columnas, palacio de San Telmo, Sevilla*, h. 1870. Library of Congress, USA nº lot 7736 (127), Album *Spain*, p. 50, nº 1343 © Library of Congress https://www.loc.gov/item/94512221

Fig. 2. Emilio Beauchy Cano, *Salón de las Columnas, palacio de San Telmo, Sevilla,* h. 1880. Hallwylska Museet, Statens Historiska Museer, Estocolmo, nº LXVI:K.N.52._HWY
© Hallwylska museet SHM (PDM)

Fig. 3. Juan Laurent, *Despacho del duque de Montpensier, palacio de San Telmo, Sevilla*, h. 1870. Museo Nacional de Artes Decorativas nº FD28260, Ministerio de Cultura © MNAD

Fig. 4. Robert Peters Napper, *Estatua de Fernando VII del escultor Pierre-Joseph Chardigny*, h. 1862, Fundación infantes duques de Montpensier inv. nº 06-014.21.2 anv © FIDM

Fig. 5. Justo de Gandarias, *Alfonso XII*, bronce, 1886. Palacio de Orleans, Villamanrique, Sevilla
© Palacio de Orleans, Villamanrique

Fig. 6. Francisco Pérez del Valle, *Isabel II joven*, escayola. 1844. Colección herederos duques de Montpensier © Fernando de Argüeso Asta-Buruaga

Fig. 7. Charles Cumberworth, *Antonio de Orleans, duque de Montpensier, como coronel de artillería*, mármol, 1846. Domaine royal de Randan © Alain Franchella, Région Auvergne-Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel

Fig. 8. María de Orleans, *Luisa María de Orleans, reina de los belgas*, escayola, 1837. Colección Herederos duques de Montpensier © Joaquín Cortés

Fig. 9. Susse Frères Editeurs, Paris, fundidores, *Juana de Arco de pie, rezando*, reducción de la versión de Maria de Orleans en mármol, del Château de Versalles, bronce, probable fundición póstuma, siglo XIX. Palacio de Orleans, Villamanrique © Foto LAB

Fig. 10. José Piquer y Duart, *Antonio de Orleans, duque de Montpensier*, bronce, 1855, Colección particular © Colección particular

Fig. 11. José Piquer y Duart, *Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier*, bronce, 1855, Colección particular © Colección particular

Fig. 12. Antonio Montauti, *Regreso del hijo pródigo*, bronce, 1724. Detroit Institute of Arts, USA, nº inv. 73.254 © Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund.

Fig. 13. Anónimo romano, *Dea Roma*, mármol, siglo II d.C. Colección Helvetia Seguros, Sevilla © LAB

Fig. 14 Fotografía anónima, *Bartolomé Esteban Murillo, modelo de la estatua de Antonio Susillo para la fachada norte del palacio de San Telmo*, h. 1894. Museo Universidad de Navarra, Pamplona, nº inv. DS-000300 © Museo Universidad de Navarra

Fig. 15. Fotografía anónima, *Miguel de Mañara, modelo de la estatua Antonio Susillo para la fachada norte del palacio de San Telmo*, h. 1894. Museo Universidad de Navarra, Pamplona, nº inv. DS-000317 © Museo Universidad de Navarra

Fig. 16. Antonio Susillo. *El escultor Juan Martínez Montañés,* piedra artificial a partir de mortero de cemento armado, 1895. Palacio de San Telmo. Sevilla, Junta de Andalucía
@ Palacio de San Telmo (2021)

Fig. 17. Anónimo. *Alegoría de América*, mármol, h. 1856. Plaza del Perú, Ayuntamiento de Sevilla
© foto LAB

Fig. 18. Robert Peters Napper, *Palmeral de los jardines del palacio de San Telmo*. A la izquierda *Alegoría de Europa de h. 1856,* y a la derecha estatua llamada de *"doña Sol"*, 1861- 1863, Museo Universidad de Navarra nº MUN-005717 © Museo Universidad de Navarra

Fig. 19. René Ancely, *El fotógrafo René Ancely y su esposa Louise en su viaje de novios, junto a otra pareja*, a los pies de la estatua de *La primavera*, y a la izquierda la *Alegoría del Invierno*. 1901, Collection Ancely, Anglet, Francia nº 2925
© Collection Ancely

Fig. 20. René Ancely, fotógrafo, *René Ancely y su esposa Louise en su viaje de novios*, y al fondo la estatua llamada de "doña Sol", detalle. 1901. Collection Ancely, Anglet, Francia nº 2928
© Collection Ancely

Fig. 21. José García Ramos, *Tumbas en los jardines de Palacio de San Telmo, Sevilla*, h. 1870, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Sevilla © Museo de Bellas Artes de Sevilla

Fig. 22. Guillaume Coustou hijo, *Margarita Le Comte*, mármol, modelo de h. 1848, Casa Consistorial, Ayuntamiento de Sevilla © Foto LAB

Fig. 23 Bartolomeo Argenti, *Cristo crucificado*, mármol, 1871. Capilla del palacio de San Telmo, Sevilla, Junta de Andalucía © Foto LAB

Fig. 24. Henri de Triqueti, *Fernando Felipe, duque de Orleans (1810-1842)*, mármol, 1850. Domaine Royal de Randan nº 606 © Christian Parisey

Fig. 25 José Piquer, *La infanta Mª Regla de Orleans (1856 - 1861)*, mármol de Carrara, 1863, herederos de los infantes duques de Montpensier © Foto LAB

Fig. 26. Aimé Millet, *El infante Fernando de Orleans (1859 -1873)*, mármol, 1876. Chapelle royale, Dreux © Wikipedia commons, real politik

Fig. 27 Aimé Millet, *El infante Luis de Orleans (1867- 1874) «infante velado»*, 1877. Chapelle royale, Dreux © FSL

Fig. 28 1878 Aimé Millet, *La infanta Mª Amalia de Orleans (1851 - 1870)*, mármol, 1878. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial nº 10045100 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 29. Aimé Millet, *La infanta Mª Cristina de Orleans (1852 - 1879)*, mármol, 1880. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial nº 10045098 © PATRIMONIO NACIONAL

Fig. 30. Francisco de Cubas y González-Montes, Marqués de Cubas, *Proyecto de monumento funerario de la reina Mª de las Mercedes de Orleans Borbón*, 1899. Museo de la Catedral de la Almudena, inv. nº 2 © Museo de la Catedral de la Almudena

Fig. 31. Anónimo, *Guerrera india danzante*, cera, siglo XIX. Archivo General de Indias. Ministerio de Cultura © AGI

Fig. 32 Michel-Louis Victor Mercier, *Hernán Cortés*, escayola, 1855. Archivo General de Indias. Ministerio de Cultura © LAB

Fig. 33. Manuel Tolsá, *Hernán Cortes*, escayola patinada en dorado, réplica del original de 1792. Archivo General de Indias. Ministerio de Cultura © LAB

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

DE NUEVO LA ESCULTURA

Excelentísimo señor director, señoras académicas y señores académicos, queridos familiares, compañeros y amigos. Debo agradecer en primer lugar a quienes han propuesto que sea yo quien de las palabras de bienvenida a doña Leticia Azcue Brea. Tengo muchas razones profesionales y académicas para agradecer el honor que se me hace. Profesionales porque su actividad y sus estudios han girado en torno al mundo de los museos y de las galerías de escultura. Y académicas porque durante más de veinte años he seguido y continuado el trabajo que hizo de nuestras colecciones, bajo la guía de un gran maestro. Pero a ellas quiero añadir -ya fuera de protocolo- unas razones de tipo más personal. Su carrera en el ámbito del Patrimonio, los museos y la museología la comparte felizmente desde hace casi treinta años al lado de alguien con quien yo tuve siempre una estrecha relación personal y de afecto. Rafael, su marido, un intelectual polifacético, un hombre de espíritu universal que ha sido artífice de mucho de lo que son hoy los museos españoles, por los que sigue luchando.Y no voy a desarrollar ahora su extensísima biografía profesional y académica, pero si el recuerdo de que cuando nos conocimos, sin haber tenido ningún contacto previo, fuimos descubriendo algo que al final siempre nos recordamos cada vez que nos vemos: ¿Naciste en Jaén? - Si, y yo también. ¿En el año tal? - Si, yo también nací en ese año. ¿Y tu abuelo era médico? - El mio era ginecólogo y por eso nací allí. ¡Caramba! Resulta que nuestras familias seguro que se conocían, y no poco, desde hacía muchos años,

Sigamos. La exposición que Leticia Azcue nos ha hecho es el preludio, o más bien el resumen de una obra enorme que está en fase de publicación. Es el resultado de años de investigación sobre un tema apenas tratado, pero que va a ser esencial para el estudio de las colecciones de escultura en la España del siglo XIX. enorme que está en fase de publicación. Es el resultado de años de investigación sobre un tema apenas tratado, pero que va a ser esencial para el estudio de las colecciones de escultura en la España del siglo XIX.

Ha mencionado a su maestro José María de Azcárate Ristori, una figura que yo también quiero recordar. Y digo esto porque de una manera inconsciente he seguido sus pasos en la Academia. Le conocí personalmente cuando, movido por

la curiosidad de saber la procedencia de unas urnas romanas y unos candelabros de mármol, vine a pedirle algunas fotografías para poderlas estudiar. Su respuesta fue inmediata y me mandó unas magníficas copias en blanco y negro que todavía conservo. Poco tiempo después, y por iniciativa suya, me envió las imágenes de las improntas de la colección Christian Dehn, que entonces se encontraban en la Academia sin identificar. Posteriormente fueron expuestas en unas vitrinas en el museo con la escasa información que entonces se tenía de ellas. Estaba entonces el profesor y académico Azcárate empeñado en catalogar la colección de la Academia que había quedado durante largo tiempo fuera de la órbita de los investigadores. Su labor fue extraordinaria y he de decir que durante los más de veinte años que llevo en esta casa me he sumado a unos estudios que él ya había iniciado. La investigadora que hoy se incorpora a esta Academia ha sido, como veremos, una brillante continuadora.

Tuvo José María de Azcárate una especial dedicación a la docencia y supo trasmitir su entusiasmo a toda una generación a la que pertenece Leticia Azcue Brea. Distribuyó entre aquellos discípulos y discípulas temas que fueron tesis doctorales, trabajos de investigación y la forma de abrir las puertas de la Academia a un mundo que la desconocía. De aquella generación joven conservamos un proyecto de investigación vivo que se ha denominado oficialmente Archivo Azcárate de Vocabulario Artístico. Se trata de más de 55.000 fichas compiladas bajo su dirección, de obras y tratados en los que se emplean términos artísticos y vocabulario especializado. Estas fichas –escritas todas a mano, como se trabajaba entonces– las conocía otro académico y discípulo suyo que también había seguido de algún modo los pasos del maestro. Me refiero a Antonio Bonet Correa de quien haré la mención que merece, aunque Leticia Azcue ha hecho una detallada glosa de su enorme figura intelectual y académica. Fue precisamente a partir de 2011, cuando en la Ley de la Ciencia se reconocieron las Reales Academias como centros de investigación. Entonces el profesor Bonet, gracias a la generosidad de la familia Azcárate, trajo a la Academia un importante número de cajas, marcadas de la A a la Z con aquellas fichas iniciadas años atrás. Fue este el primer proyecto de investigación que se abrió en nuestra institución durante esta nueva etapa. De aquello han pasado ya más de quince años y en estos momentos está siendo gestionado por especialistas de la Universidad de Málaga en un acuerdo formal con nuestro Centro de Estudios. Se ha pasado de las fichas manuscritas a los recursos digitales, pero sigue siendo el Vocabulario Azcárate comenzado en esta casa hace más o menos la friolera de cincuenta años.

Hemos mencionado a otro grande de la Historia del Arte: Antonio Bonet Correa. Su figura la modelaron las circunstancias y el momento histórico que le tocó vivir. Le conocí y le traté de joven cuando yo me incorporaba a la docencia en la Universidad de Sevilla y Bonet se sumaba a ella con un camino andado que no era nada frecuente en aquellos tiempos. Se había formado en la Universidad de Santiago, presumía en cierto modo de su galleguismo, pero había añadido a su biografía muchos años en Paris, en una época en la que la intelectualidad española apenas tenía contactos con el extranjero. Su llegada a Sevilla fue una verdadera

conmoción. Yo la viví de cerca. No se trataba solamente un historiador del arte y del urbanismo que transmitía y analizaba todo con otro lenguaje. Era aire fresco que entraba en la universidad española, donde también se dedicó por completo a los muchos discípulos que lo reconocieron como al maestro que realmente era. Yo siempre vi en él al intelectual cosmopolita que debía gran parte de su formación a los años pasados en Francia, pero al mismo tiempo al gallego que no renunciaba a sus orígenes. De hecho, su mujer, Monique Planes Durand, es francesa, y sus tres hijos – a los que conocí de niños– están a medio camino; y todo ello, queramos o no, dibuja un perfil que no encontrábamos en la universidad española de aquella época. Motivos sobrados para ser nombrado en 2014, sumándolo a otras distinciones que se han mencionado, la de Comendador de la Legión de Honor de la República Francesa, en un acto al que tuve el honor de asistir.

En su enorme producción resalta el interés y las aportaciones que hizo en la historia del urbanismo. La historia de la arquitectura le apasionaba. Me gusta recordar la anécdota de que cuando estuvo en los años setenta encarcelado en Carabanchel, por motivos políticos (pertenecía a la Junta Democrática), dedicó el tiempo que estuvo confinado a estudiar y analizar el edificio penitenciario. La arquitectura carcelaria ya le había interesado con anterioridad (1973) y debió pensar que qué mejor ocasión para estudiar in situ un edificio de estas características. Pero también en la Academia desarrolló su actividad del modo en que solemos hacerlo los que tenemos un pie en la Universidad y otro en esta casa. Fue Académico delegado del Museo, Académico Bibliotecario y Director. Es decir, pasó por diversos puestos de gestión en los que la mayor virtud que le recuerdo era el respeto que tenía hacia la opinión de los demás académicos. Solía decir y creía en ello: "soy primus inter pares".

Pero volvamos a Leticia Azcue que ha dedicado su vida al estudio de la escultura en España. Dio sus primeros pasos en la colección de la Academia de San Fernando, reuniendo metódicamente toda la documentación posible sobre unas obras que apenas habían sido tratadas con la atención que se daba a otras colecciones. Su catálogo de escultura ha sido -y sigue siendo- una de las obras obligadas de consulta y estudio que siempre hemos tenido a mano quienes en otras circunstancias hemos seguido sus pasos. A lo largo de los años ha continuado caminando por esa senda en la que la habían iniciado sus maestros. Se dedicó en especial a los escultores vinculados a la Academia de San Fernando y en particular a los que de una forma u otra pasaron por Roma. Esa estancia era el final de un recorrido de formación en el que habían estado compitiendo para conseguir las ayudas de costa mensuales que culminaban con la codiciada pensión en el extranjero. Ese paso por Roma y los envíos a que se veían obligados los estudia minuciosamente en escultores como Isidro Carnicero, Jaime Folch, Antonio Primo, Juan Antonio Pérez de Castro Carvajal, José Guerra, Juan Adán y otros. Era una etapa de formación en la que tras años de ejercicio iban a regresar investidos de notable experiencia y prestigio. En el siglo XIX se modificaron y ampliaron las pensiones que duraban cinco años, con envíos reglamentarios que se continuaron desde 1873 en la ya sede estable de la Real Academia de España en Roma. Está claro que el año que

Leticia Azcue pasó, becada precisamente en esa Real Academia en Roma, reforzó su interés por conocer y difundir la vida y aportaciones de los escultores españoles desde el siglo XVIII hasta el siglo XX.

En ocasiones fijó su atención en escultores poco conocidos. Así lo confiesa cuando nos explica cómo había estudiado al asturiano Francisco Pérez del Valle, a quien descubre en la Academia de Bellas Artes de San Fernando guiada por su maestro José María de Azcárate. Aunque, sin duda, uno de los hechos que han condicionado la trayectoria científica como investigadora ha sido su proximidad profesional a una de las más importantes galerías de nuestro país: el Real Museo de Pinturas (Museo del Prado) que a los pocos años de su fundación pasó a ser Real Museo de Pintura y Escultura. Allí se reunieron las obras de aquellos artistas que, a comienzos del siglo XIX, pasaban de una forma o de otra por Italia. La extensión de la Academia de Bellas Artes en Roma y la forma en que se recibe la influencia de los escultores neoclásicos, la analiza a partir de obras que se conservan en el Museo del Prado y en otras colecciones como las del Palacio de Liria de la Casa de Aba. La influencia de Canova y Thorvaldsen, por ejemplo, la ve y estudia en los más notables artistas españoles de comienzos del XIX, como José Álvarez Cubero, Antonio Solá, Damián Campeny y Ramón Barba, quienes, permanecieron, además, casi toda su vida en Roma. En algún caso trata de manera monográfica un personaje o un artista. Así lo hace en un minucioso estudio iconográfico de Mariano Fortuny y sus retratos conservados en España. Parte su trabajo del emblemático busto de Vincenzo Gemito y todas las versiones de otros artistas hasta llegar a Mariano Benlliure, pasando por D'Espinay, Suñol, Nobas, Reinés, los hermanos Oslé, Roig, Padrós, Riera, Vall y el medallista Morató. Uno de esos retratos es el bronce de Prosper D'Espinay, fechado en 1874, que posee nuestra Academia. No dejemos fuera de este sucinto recorrido, por algunos de los temas que definen la figura científica de Leticia Azcue, su documentado estudio sobre los avatares del Tesoro del Delfín, una colección de vasos suntuarios de gran valor, heredada en 1711 por Felipe V de su padre el Gran Delfín de Francia.

Su interés por el estudio de los artistas españoles que pasaron por Roma, unas veces pensionados por el rey a través de la Academia y otras con el apoyo directo de personajes de la nobleza, lo reúne en un detallado recorrido por los escultores que define de la Corte Alfonsina. En realidad, se ocupa de los más relevantes del siglo XIX que pasaron por la Ciudad Eterna. Ve en ellos el cambio de gusto, las influencias que reciben y particularmente la producción de obras de temática religiosa que trabajan muchos de ellos. Cuando vamos a Roma y seguimos los pasos de los artistas españoles que dejaron su huella en multitud de lugares, nos encontramos retablos, imágenes de culto y obras diversas hechas de la mano de nuestros pensionados. En este recorrido analiza con detalle a la obra y paso por Italia de José Piquer y Duart, de quien esta Academia recibió un legado principalmente de retratos. También Ponciano Ponzano, que estuvo en Roma, a quien se debe el sepulcro del cardenal aragonés Juan Francisco Marco y Catalán, conservado en la iglesia romana de origen arriano de Santa Ágata dei Goti. Y fue precisamente uno de los escultores que trabajó para los duques de Montpensier

para quienes hizo el retrato póstumo de su hija Amalia, fallecida en Sevilla a los 19 años. Otro pensionado en Roma fue Sabino de Medina, quien trabajó en el círculo de la Academia de San Lucas al lado de Pietro Tenerani, discípulo de Canova. A él se deben varias versiones de la Inmaculada, en las que se aprecia la influencia de la que había realizado Giovanni María Benzoni bajo los auspicios de Pio IX. En la misma línea de jóvenes artistas españoles formados en Roma se incluye a Felipe Moratilla y Parreto. Son, como vemos, muchos los nombres que se suman al elenco de españoles que culminaron en Italia la formación que habían recibido en San Fernando. Entre ellos Elías Martín Riesco, Agapito y Venancio Vallmitjana Barbany, Andrés Aleu y Teixidó, Juan Samsó y Lengly. Todos ellos inspirados de una manera u otra por la modernidad del siglo XIX.

Pero continuemos con el discurso que acabamos de oír. Leticia Azcue ha disertado brillantemente sobre la colección de escultura formada por Antonio de Orleans, que fue Infante de España, Capitán General del Ejército, caballero de la Orden del Toisón de Oro y de la de Carlos III y perenne aspirante al trono de España. Casado con la hermana menor de la reina, la infanta María Luisa Fernanda, el matrimonio creó una corte paralela en Sevilla. Las ambiciones políticas de Montpensier hicieron de la llamada Corte Chica un lugar de representación en el que los duques se rodearon de todo el aparato necesario para remarcar su papel de repuesto dinástico en el convulso reinado de Isabel II.

Antonio de Orleans, descendiente de Felipe Égalitè e hijo del rey Luis Felipe, perteneció a una rama de la casa de Borbón que jugó en Francia a ser alternativa política. Recibió una sólida formación en su juventud, pero llevó con dificultad su posterior exilio y el papel secundario que por matrimonio le tocó representar. Sus intereses en lo que a las artes se refiere fueron muy amplios. A las colecciones de pintura y escultura que reunió en San Telmo se suman sus labores de mecenazgo y su interés por la restauración del patrimonio, especialmente el religioso. Entre sus muchas aportaciones destaca su pasión por la fotografía, como ha señalado Rodríguez Díaz, pero no sólo al servicio de la iconografía familiar, sino como herramienta imprescindible para la documentación de monumentos históricos. Mecenas de fotógrafos, participó él mismo en campañas como la del monasterio de Yuste, además de promocionar y adquirir diversos álbumes del patrimonio andaluz.

Recién celebrado el centenario de la sección de música de esta Academia, hay que recordar que en la biblioteca privada de los duques de Montpensier, que fue una de las más importantes de España, la sección musical reunió fondos extraordinarios. Estos fueron aportados por ambos cónyuges al casarse, así como los que adquirieron a lo largo de su vida tanto en España como en el extranjero. Se conservan hoy en la Biblioteca Insular de Gran Canaria en el fondo musical de Orleans.

La galería de esculturas en un palacio venía siendo uno de los elementos distintivos de las grandes familias romanas y por extensión en las cortes europeas. Durante los siglos XVI al XVIII se había consolidado un mercado de antigüedades que se repartieron entre las mansiones inglesas, los palacios franceses y las

galerías de toda Europa. En España la colección real y las formadas por algunos virreyes que trajeron obras de Italia, siguieron parcialmente esta línea de gusto por el pasado clásico. Siempre, desde luego, a gran distancia de lo que vemos en otros países. Prueba de ello es que cuando Diego Velázquez quiere colocar estatuas antiguas en la Pieza Ochavada, en la Galería del Cierzo y en otros espacios del Alcázar para Felipe IV, recurre al vaciado y copia de las más famosas esculturas de Roma. Al fin y al cabo, tener acceso a la Ariadna dormida del Belvedere o al Hércules y la Flora del Palacio Farnese era algo que solamente estaba al alcance de un rey, tanto por los permisos para realizarlos como por los requisitos para su transporte. De todas formas, cuando a mediados del siglo XIX los duques de Montpensier están construyendo y adornando su palacio sevillano de San Telmo, la posibilidad de hacerse con una galería clásica de esculturas era remota. El duque, sin embargo, lo intenta en un primer momento solicitando en 1855 nada menos que las excelentes piezas halladas en la Itálica de Trajano y Adriano, que Francisco de Bruna había reunido en el Alcázar apenas un siglo antes. La pretensión de despojar el que era palacio y residencia real en Sevilla le fue denegada y con ello la posibilidad de hacerse con una colección de estas características quedaba lejos de su alcance. Sin embargo, tenía dos lugares en los que podía intentar vincularse con ese mundo antiguo que atraía al coleccionista romántico. Por una parte, las ruinas de Itálica, donde en el desamortizado convento de San Isidoro los monjes habían reunido algunas antigüedades. De otra parte, el mismo emplazamiento del Palacio de San Telmo, en la salida de la vía de Hispalis a Gades, donde como era habitual en el mundo romano se situaban las sepulturas que despedían y recibían al caminante. El jardín de San Telmo tenía por ello unos mausoleos romanos que formaban parte de ese diálogo con la antigüedad. A este espacio daba la galería baja en la que la nueva académica ha fijado su atención por ser la parte más idónea para colocar esculturas. La Galería de columnas o Galería nueva se concibe por tanto como un espacio que articulaba, como bien ha descrito, el palacio con sus jardines. Recordemos en San Ildefonso la galería baja con las esculturas de Cristina de Suecia, instaladas por Felipe V e Isabel de Farnesio, que describe con detalle Antonio Ponz en su Viaje de España. Pero en San Telmo serán también piezas destacadas los pedestales con inscripciones encontrados en Itálica. Yo tuve ocasión de visitarlo como estudiante en los años sesenta del siglo pasado, cuando todavía era un seminario y nos llamaba la atención su biblioteca y un vetusto gabinete de piezas exóticas utilizadas para la enseñanza.

Siguiendo con las antigüedades italicenses merece una mención especial la cabeza de la Dea Roma, hallada en los años cuarenta del siglo XIX por el artista y arqueólogo Ivo de la Cortina. La menciona Emil Hübner en 1862, fecha en que tuvo lugar el viaje a Sevilla de la reina Isabel II. Esta visita cuyo significado político y familiar ha sido estudiado por muchos autores y en particular por el recientemente fallecido Vicente Lleó Cañal, historiador del arte e investigador, a quién tuve particular afecto. Autor de La Sevilla de los Montpensier, editada por Focus en 1997, sigue siendo una obra imprescindible para todos los que quieran acercarse a estos personajes y a su contexto.

Pero en este caso estamos ante una pieza aislada. No se trata de una galería renacentista o a la romana en la que solían predominar las estatuas antiguas que se recuperaban en Roma y alrededores. Así se formaron las colecciones papales con obras singulares en el Belvedere o las de las familias con personajes vinculados a la curia como los Borghese, Ludovisi, Colonna, Massimi, Medici, Peretti Montalto, y tantas otras. Aunque ese tiempo y esas circunstancias ya habían pasado. Los duques de Montpensier acopian trescientas esculturas, pero la temática y la forma de adquirirlas condicionan la colección que ha estudiado Leticia Azcue en una detallada monografía que ha elaborado durante varios años. En gran parte las esculturas reflejan una motivación claramente identificable. Se aprecia por un lado la vinculación con Francia y los artistas franceses, donde aparecen nombres como Jacques-Augustin Dieudonné, Charles y Antoine-Louis Barye entre otros.

Muy significativa es la presencia de una mujer escultora en la familia. Es el momento en el que las mujeres, al no tener acceso a la Academia de San Fernando, veían limitada su formación a la escuela de Fuencarral. Pero no es el caso de la hermana mayor del duque de Montpensier, María de Orleans, quien recibió una completa formación artística, dedicándose con éxito al retrato en escayola, a la vez que consolida y transmite un modelo iconográfico de Juana de Arco.

También se aprecia el interés de los Montpensier por integrar de algún modo la temática sevillana y a los artistas locales, como Antonio Susillo y otros, guiados por Joaquín Domínguez Bécquer, que como pintor de cámara de los duques tanto colaboró en el proyecto de San Telmo y de otros palacios. El historicismo que inspira el arte del siglo XIX motiva la colocación de ciertos tipos de retratos en el salón de un palacio. Confluyen por lo general dos ideas: la legitimación dinástica y el peso de figuras destacadas. Es el momento en que se están impulsando lo que en las recopilaciones venían llamándose "españoles ilustres". No faltan escultores destacados de la corte, particularmente a la hora de hacer retratos de personajes que habían brillado en el mundo de las letras, las artes o la vida pública en su más amplio sentido. De Piquer y Duart la Academia recibió en 1871, tras su muerte, un legado de retratos de estudio en yeso de los que algunos estaban igualmente en la colección de los duques Por ejemplo, los de Alejandro Mon, Pedro José Pidal, y Francisco Javier Castaños que forman parte de nuestras colecciones. También Ponciano Ponzano trabajó para los Montpensier como retratista de la casa ducal. Se trata de retratos familiares, de los que muchos son póstumos por la pérdida de la mayor parte de los hijos e hijas a muy corta edad. Escultura si, pero no obra de galería propiamente dicha. También de Ponzano son los bustos que poseían de Isabel II y Francisco de Asís en un acabado de escayola dorada que se utilizó a mediados del XIX.

Algunas esculturas singulares han merecido especial atención y hasta podrían calificarse como pequeño estudio monográfico dentro del más amplio de la colección en general. Nos referimos a la enorme escultura de bronce de Fernando VII, encargada en 1831 por el gobernador, para ser colocada en Barcelona y que tuvo un azaroso recorrido. Vivió el exilio en Francia, a pesar de sus dos toneladas de peso, conoció la repatriación, fue colocada sobre un pedestal en los jar-

dines de San Telmo y finalmente en los jardines de la Torre de don Fadrique, desmembrada y tirada en el suelo. Todo un símbolo de la carga política e ideológica que llevan y mantienen consigo algunas esculturas que se hicieron precisamente con esa finalidad. Casos como este hacen realmente meritorio el laborioso trabajo de campo que ha tenido que realizar para seguir la traza de unas obras que se han dispersado en múltiples circunstancias. Una recopilación de esculturas como la que hoy nos presenta en un breve compendio requiere ser editado y la Academia es el lugar adecuado para ello. Sin duda este será un excelente punto de encuentro con quien vuelve a la casa en la que dio sus primeros pasos y hoy nos enriquece con su magisterio.

La trayectoria de la nueva académica y lo mucho que con su conocimiento y experiencia aportará al estudio de nuestras colecciones ha quedado sobradamente de manifiesto. Quienes conocemos su obra le damos la bienvenida con inmensa satisfacción.

RELACIÓN DE ACADÉMICOS PORTADORES DE LA MEDALLA NÚM. 6

Excmo. Sr. D. EUGENIO DE LA CÁMARA.
Del 1 de enero 1857 al 25 de febrero 1883.

Excmo. Sr. D. ANTONIO RUIZ DE SALCES.
Del 17 de abril 1883 (a cambio de la número 1) al 28 de febrero 1899.

Excmo. Sr. D. JACINTO OCTAVIO PICÓN.
Del 9 de noviembre 1902 al 19 de noviembre 1923.

Excmo. Sr. D. RICARDO DE ORUETA Y DUARTE.
Del 26 de octubre 1924 al 10 de febrero 1939.

Excmo. Sr. D. JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret.
Del 19 de mayo 1941 al 14 de mayo 1965.

Excmo. Sr. D. XAVIER DE SALAS BOSCH.
Del 11 de junio 1967 al 2 de junio 1982.

Excmo. Sr. D. GRATINIANO NIETO GALLO.
Del 2 de junio 1985 al 19 de julio 1986.

Excmo. Sr. D. ANTONIO BONET CORREA.
Del 13 de diciembre 1987 al 22 de mayo 2020.

Excma. Sra. Dña. LETICIA AZCUE BREA.
Desde el 15 de diciembre 2024.

ÍNDICE

Discurso de la Excma. Sra. Dª Leticia Azcue Brea

Introducción: En recuerdo y reconocimiento del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa 9
I. Los Montpensier. Su desconocido coleccionismo de escultura 14
II. Iconoteca regia en palacio: Retratos de familia 23
III. Una escultora en la familia: María de Orleans y la escayola 29
IV. La proyección de una imagen pública y la singularidad de sus moradas 31
V. Un oasis sevillano: los jardines de San Telmo 42
VI. Hacia una visión programática de la memoria familiar. El mármol perenne en Panteones y esculturas funerarias 49
VII. Mirada transoceánica en el palacio de Castilleja de la Cuesta 58
VIII. Conclusión 58
Bibliografía 61
Tabula gratulatoria 75
Ilustraciones 77

Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. José Mª Luzón Nogué
De nuevo la escultura 113

Listado de los Académicos titulares de la medalla número 6 121

Índice 123

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL DÍA 14 DE DICIEMBRE DE 2024
FESTIVIDAD DE SAN JUAN DE
LA CRUZ, EN LOS TALLERES
GRÁFICOS DE IMPRENTA
TARAVILLA, S.L.
LAUS DEO